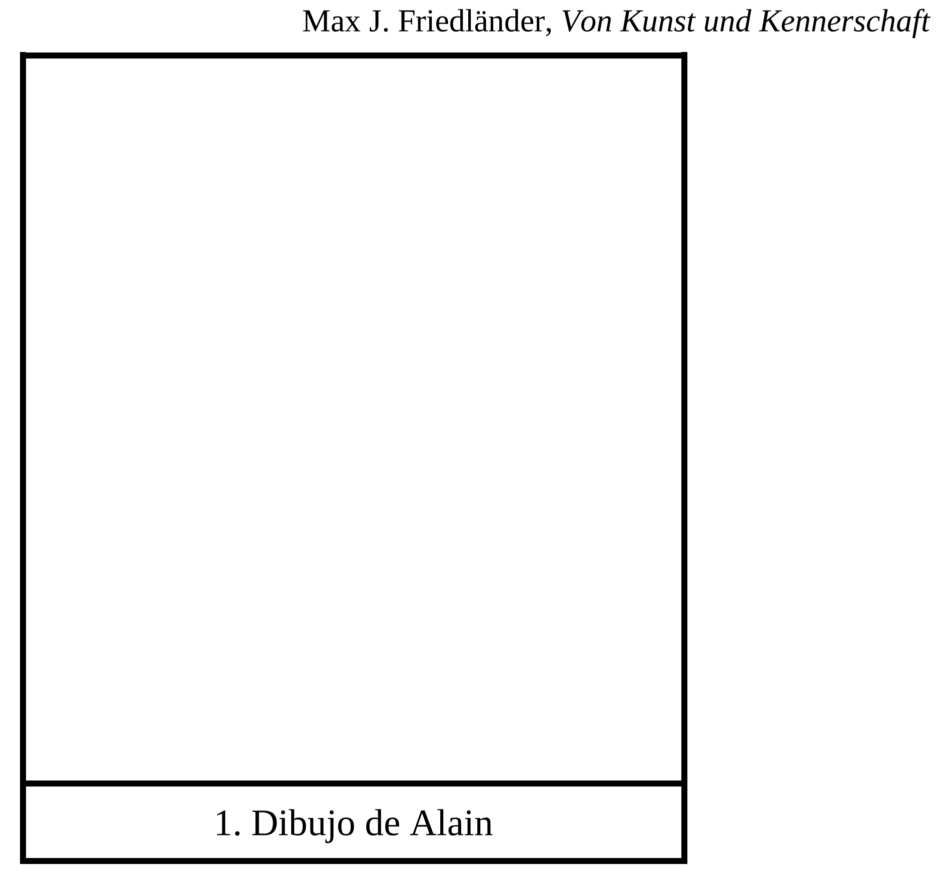
INTRODUCCIÓN

La psicología y el enigma del estilo

> Dado que la creación artística es un proceso mental, la ciencia del arte tiene que ser psicología. Será también otras cosas, pero psicología lo es sin falta.
>
> Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*



1. Dibujo de Alain

I

E1 dibujo que el lector puede ver en la página anterior (ilustración 1) debería bastar para explicar, mucho mejor que mis palabras, lo que se entiende aquí por el «enigma del estilo». El chiste de Alain formula rotundamente un problema que ha obsesionado a los historiadores del arte a lo largo de muchas generaciones. ¿Por qué diferentes épocas y diferentes naciones han representado el mundo visible de modos tan distintos? Las pinturas que aceptamos como fieles a la realidad, ¿les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias? ¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al arte, o existen criterios objetivos en tales materias? Si los hay, si los métodos usados hoy en las clases de modelo producen imitaciones de la

naturaleza más fieles que las convenciones adoptadas por los egipcios, ¿por qué los egipcios no los siguieron? ¿Es posible que, como insinúa nuestro caricaturista, percibieran la naturaleza de modo diferente? Tal variabilidad de la visión artística, ¿no nos ayudará también a explicar las desconcertantes imágenes creadas por los artistas contemporáneos?

Son cuestiones éstas que conciernen a la historia del arte. Pero sus respuestas no pueden hallarse únicamente por métodos históricos. El historiador del arte ha cumplido una vez que ha descrito los cambios que tuvieron lugar. Su materia son las diferencias de estilo entre una y otra escuela artística, y perfecciona sus métodos con miras a agrupar, organizar e identificar las obras de arte supervivientes del pasado. Recorriendo la variedad de ilustraciones que encontramos en este libro, todos reaccionamos, en mayor o menor medida, como el historiador en sus estudios: asimilamos el tema de una imagen juntamente con su estilo; vemos ahí un paisaje chino y allá un paisaje holandés, una cabeza griega o un retrato del siglo XVII. Tales clasificaciones nos parecen cosa tan sentada que apenas nos detenemos ya a preguntarnos por qué es tan fácil distinguir entre un árbol pintado por un maestro chino y por otro holandés. Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte. No tendríamos razón alguna para presuponer, como hacemos, que tiene que haber un parecido como de familia entre imágenes de árboles producidas en proximidad. No podríamos dar por descontado que los muchachos aprendices en la clase del natural representada por Alain producirían una típica figura egipcia. Mucho menos todavía podríamos esperar descubrir si una figura egipcia fue en efecto hecha 3.000 años atrás o si es una falsificación de ayer. El oficio del historiador del arte se basa en la convicción, un día formulada por Wölfflin, de que «no todo es posible en toda época». Explicar este curioso hecho no es deber del historiador del arte, pero entonces, ¿a quién incumbe este deber?

II

Hubo un tiempo en que los métodos de representación eran legítimo tema de reflexión para el crítico de arte. Acostumbrado como estaba a juzgar las obras contemporáneas, ante todo, por criterios de exactitud representativa, no ponía en duda que esta habilidad había progresado desde unos toscos comienzos hasta la perfección de la ilusión. El arte egipcio adoptó métodos infantiles porque los artistas egipcios no conocían nada mejor. Sus convenciones podrían tal vez excusarse, pero no cabría avalarlas. Uno de los

logros permanentes que debemos a la gran revolución artística que recorrió Europa en la primera mitad del siglo XX es que nos hemos librado de aquel tipo de estética. El primer prejuicio que los profesores de iniciación al arte procuran combatir ordinariamente es la creencia de que la excelencia artística coincide con la exactitud fotográfica. La tarjeta postal o la muchacha del anuncio se han convertido en el fondo en contraste con el cual el estudiante aprende a apreciar el logro creador de los grandes maestros. En otras palabras, la estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua confusión. Pero ya que ni el historiador ni el crítico de arte quieren ocuparse de aquel problema perenne, el problema queda huérfano y desdeñado. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario.

No tenemos siquiera que recurrir al arte para mostrar que esta opinión es equivocada. Cualquier manual de psicología nos presentará desconcertantes ejemplos que sugieren la complejidad de las cuestiones involucradas. Considérese cierto dibujo con truco que ha llegado a los seminarios filosóficos desde las páginas del semanario humorístico *Die Fliegenden Blätter* (ilustración 2). Podemos ver en el dibujo un conejo o un pato. Es fácil descubrir

2. ¿Conejo o pato?

las dos «lecturas». No es fácil describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra. Está claro que no experimentamos la ilusión de tener ante nosotros un pato o un conejo «real». La forma en el papel no se parece gran cosa a ninguno de ambos animales. Y sin embargo, no cabe duda de que la forma se trasmuda de cierto sutil modo cuando el pico del pato se vuelve orejas de conejo y destaca cierta mancha antes desdeñada convirtiéndola en la boca del conejo. He dicho «desdeñada», pero, ¿acaso penetra de alguna forma en nuestra experiencia, cuando regresamos a la lectura «pato»? Para contestar a esta pregunta, estamos obligados a buscar lo que «está ahí de verdad», a ver la forma aparte de su interpretación, y esto, pronto nos convencemos, no es realmente posible. Cierto que podemos

pasar de una lectura a otra con creciente rapidez; también lograremos «recordar» el conejo cuando vemos el pato, pero cuanto más atentamente nos observamos, con tanta mayor certidumbre comprobamos que no podemos tener a la vez la experiencia de lecturas alternativas. Veremos así que la ilusión es difícil de describir o de analizar, ya que, aunque intelectualmente podamos tener conciencia del hecho de que toda experiencia dada tiene que ser una ilusión, no somos, hablando con propiedad, capaces de observarnos a nosotros mismos en cuanto que presa de una ilusión.

Si esta afirmación deja al lector un poco perplejo, siempre tenemos a mano un instrumento de ilusión con el que verificarlo: el espejo del cuarto de baño. Especifico el cuarto de baño porque el experimento a que invito al lector sale mejor si el espejo está un poco empañado por el vapor. Un fascinante ejercicio de representación ilusionista es seguir el contorno de nuestra propia cabeza vista en la superficie del espejo, y luego limpiar el área encerrada por el contorno. Una vez hecho esto, en efecto, nos damos cuenta de lo pequeña que es la imagen que nos da la ilusión de vernos «cara a cara». Para ser precisos, tiene que tener exactamente la mitad del tamaño de la cabeza. No tengo la intención de aburrir al lector con la demostración geométrica de este hecho, aunque básicamente es sencilla: ya que el espejo parecerá siempre situarse a la mitad de la distancia entre mi persona y mi reflejo, la dimensión en su superficie será la mitad de la dimensión aparente. Pero por muy convincente que resulte la demostración mediante triángulos semejantes, la afirmación es acogida generalmente con franca incredulidad. Y a pesar de toda la geometría, yo mismo sostendría tozudamente que realmente me veo la cabeza (de tamaño natural) al afeitarme, y que el tamaño de la figura en la superficie del espejo es el fantasma. No puedo nadar y guardar la ropa. No puedo disfrutar de una ilusión y observarla.

Las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras. Un maestro de la introspección, Kenneth Clark, nos ha descrito recientemente de manera sumamente vívida el modo en que incluso él se vio derrotado cuando quiso «cazar por sorpresa» una ilusión. Mirando una gran obra de Velázquez, intentó observar lo que ocurría cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión de realidad transfigurada, cuando él se alejaba del cuadro. Pero por mucho que probara, acercándose y alejándose, nunca consiguió tener las dos visiones a la vez, y por consiguiente parecía escapársele siempre la respuesta al

problema de cómo se había hecho aquello. En el ejemplo de Kenneth Clark se entrelazan sutilmente cuestiones de estética y de psicología; en los ejemplos que traen los manuales de psicología, evidentemente no. En este libro me ha parecido a menudo útil aislar la discusión de los efectos visuales del comentario a obras de arte. Soy consciente de que esto puede producir a veces una impresión de irreverencia; espero que la verdad sea lo contrario.

La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa. Recuerdo muy bien que la fuerza y la magia de la creación de imágenes me fueron reveladas por vez primera, no por Velázquez, sino por un sencillo juego de dibujo que encontré en un libro de mi parvulario. Un versito explicaba cómo se puede dibujar primero un círculo representando un pan (porque los panes eran redondos en mi Viena natal); una curva añadida arriba convertiría el pan en una bolsa de la compra; dos angulitos en el mango la achicarían a dimensiones de portamonedas; y, por fin, añadiendo una cola, ahí teníamos un gato (ilustración 3). Lo que me intrigaba, al aprender el juego, era el poder de metamorfosis: la cola destruía el portamonedas y creaba el gato; no podemos ver el uno sin borrar el otro. Con lo lejos que estamos de comprender completamente este proceso, ¿cómo podemos esperar acercarnos a Velázquez?

3. ¿Cómo se dibuja un gato?

Poco podía prever, al emprender mis exploraciones, a qué remotos campos me llevaría el tema de la ilusión. Al lector que desee unirse a esta caza del Snark sólo puedo instarle a que se adiestre un poco en el juego de la observación de sí mismo, y no tanto en los museos como en su trato cotidiano con fotos e imágenes de toda especie, tanto en el autobús como en la sala de espera. Lo que verá allí es evidente que no cuenta como arte. Serán cosas menos pretenciosas, pero también menos penosas, que las malas obras de arte que imitan los trucos de Velázquez.

Al enfrentarnos con los maestros del pasado que fueron a la vez grandes artistas y grandes «ilusionistas», no siempre pueden separarse el estudio del arte y el estudio de la ilusión. Por esto tengo particular interés en recalcar, tan explícitamente como pueda, que este libro es ajeno a toda intención de prédica, disfrazada o no, en favor del uso de técnicas ilusionistas en la pintura de hoy. Desearía evitar tal ruptura de comunicación entre yo y mis

lectores y críticos, porque el hecho es que he tomado una actitud más bien crítica ante ciertas teorías del arte no figurativo, y he aludido a cuestiones de éstas siempre que me ha parecido que venían a cuento. Pero arrojarse por esta pendiente sería perder la dirección del libro. Ni por un momento voy a negar que los descubrimientos y los efectos de representación, orgullo de artistas de antaño, se han hecho hoy triviales. Pero creo que corremos un peligro real de perder el contacto con los grandes maestros del pasado si aceptamos la doctrina, ahora de moda, de que dichas cuestiones no tienen nada que ver con el arte. Precisamente, al historiador debería interesarle en grado sumo por qué razón podemos ahora considerar que es trivial la representación de la naturaleza. Nunca antes se ha dado una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos del término. Nos rodean y asaltan carteles y anuncios, historietas e ilustraciones de revista. Vemos aspectos de la realidad representados en la pantalla de televisión y en el cine, en sellos de correo y envases de alimentos. La pintura se enseña en la escuela y se practica en casa como terapia y pasatiempo, y muchos modestos aficionados dominan artificios que a Giotto le parecerían pura magia. Tal vez incluso las toscas imágenes en colores de una caja de cereales dejarían sin aliento a los contemporáneos de Giotto. No sé si hay personas que extraigan de aquí la conclusión de que la caja es superior a un Giotto. Yo no soy de ellas. Pero pienso que la victoria y la vulgarización de las habilidades representativas plantean un problema tanto para el historiador como para el crítico.

Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer. El propósito principal que me he propuesto en estos capítulos es reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores, esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos «imágenes» o «cuadros». «¿No deberíamos decir -escribió Platón en el *Sofista*— que hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y que mediante el arte de la pintura hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos?» No conozco otra descripción que mejor pueda enseñarnos el arte de volver a asombrarnos, y la definición de Platón no pierde nada por el hecho de que a muchos de estos sueños producidos por el hombre para los que están despiertos los expulsemos nosotros del reino del arte, tal vez con razón, porque son casi demasiado eficaces como sustitutivos del sueño, sean fotografías de atractivas muchachas o

historietas. Pero incluso fotografías de modelos e historietas, bien mirado, pueden nutrir el pensamiento. Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no se tiene conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que complementarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual. Entrevemos ya los contornos de la iconología, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia a lo que podría llamarse el «invisible mundo de las ideas». El modo en que el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica.

Grandes dosis de conocimiento práctico se almacenan en los muchos libros escritos por artistas y profesores de arte para uso de estudiantes y aficionados. No siendo yo mismo artista, me he abstenido de adentrarme en tales asuntos técnicos más allá de lo necesario para mi argumentación. Pero me alegraría mucho de que cada capítulo de este libro pudiera verse como una pilastra provisional para el muy necesario puente que hay que tender entre el campo de la historia del arte y el dominio del artista practicante. Tenemos que reunirnos en la clase del natural dibujada por Alain, y discutir los problemas de los muchachos en un lenguaje inteligible tanto para ellos como para nosotros, e incluso, si tenemos suerte, para el científico que estudia la percepción.

III

El lector a quien guste le zambullan *in medías res* hará bien pasando ahora directamente al primer capítulo. Se da, sin embargo, una buena y vieja tradición (tan buena y tan vieja, de hecho, como Platón y Aristóteles), que pide que quienes se enfrentan con un problema filosófico y proponen una nueva solución empiecen presentando una exposición crítica de la historia del problema. En las tres próximas secciones de esta introducción, por consiguiente, examinaré con brevedad la evolución de nuestras ideas sobre el estilo y explicaré cómo la historia de la representación en el arte se confundió progresivamente con la psicología de la percepción. La sección última se dedicará a la situación actual y al programa del presente libro.

La palabra «estilo», como es sabido, deriva del *stilus*, el instrumento de escritura de los romanos, que hablaban de un «estilo excelente» más o

menos como generaciones posteriores hablaban de una «pluma fluida». La educación clásica se centraba en la capacidad de expresión y persuasión del estudiante, y por ello los antiguos maestros de retórica meditaron mucho todos los aspectos del estilo en el habla y en la escritura. Sus comentarios proporcionaron un acervo de ideas sobre el arte y la expresión que tuvo duradera influencia sobre la crítica. La mayoría de aquellos esfuerzos se orientaban hacia el análisis de los efectos psicológicos de varios artificios y tradiciones estilísticos, y hacia el desarrollo de una rica terminología descriptiva de las «categorías de expresión», la adornada y la humilde, la sublime y la enfática. Pero caracteres de esta especie son notoriamente difíciles de describir, excepto a través de metáforas: hablamos de estilos «chispeantes» o «apagados». Sin esta necesidad, sería posible que la terminología del estilo no se hubiera extendido nunca a las artes visuales. En busca de vívidas metáforas de caracterización, los antiguos escritores sobre retórica gustaban de hacer comparaciones con la pintura y la escultura. Quintiliano, en particular, inserta una breve historia del arte, desde la manera «dura» de la escultura arcaica hasta la «suavidad» y la «dulzura» de los maestros del siglo IV, para ilustrar el progreso de la oratoria latina y su cambio de carácter, desde el vigor rústico al liso pulimento. Por muy fascinadoras que sean tales discusiones, sufren a menudo de una confusión que hemos heredado. Los problemas de los modos expresivos se embrollan casi siempre con los de la variación en las habilidades técnicas. Así, lo que puede mirarse como un progreso desde el punto de vista del dominio de un vehículo puede mirarse también como una decadente caída en el hueco virtuosismo. Las polémicas entre las varias escuelas de retórica usan profusamente de tales argumentos morales. El énfasis asiático es estigmatizado como signo de decadencia moral, y el retorno a un puro vocabulario ático es saludado como victoria moral. Tenemos un ensayo de Séneca en el que la corrupción del estilo en manos de Mecenas es analizada despiadadamente como manifestación de una sociedad corrupta en la que la afectación y la oscuridad se estiman más que la expresión directa y clara. Pero argumentos de tal especie no quedaron sin respuesta. Tácito, en su diálogo sobre la oratoria, presenta un alegato contra los jeremías de su tiempo, que desdeñaban los estilos contemporáneos. Los tiempos han cambiado, y también nuestros oídos. Pedimos un estilo de oratoria diferente. Esta referencia a las condiciones de la época y a la diversidad de los «oídos» es tal vez el primer contacto fugaz entre la psicología del estilo y la de la percepción. No conozco otra referencia explícita entre los escritos antiguos sobre arte. Lo cual no significa que a la

Antigüedad le pasara inadvertida la relación entre las habilidades del pintor y la psicología de la percepción. En uno de los diálogos filosóficos de Cicerón, perteneciente a los *Academica*, la discusión versa sobre el valor de las percepciones sensoriales en cuanto fuente de conocimiento. Al escéptico que niega la posibilidad de todo conocimiento se le recuerda la agudeza y la perfectibilidad de nuestra mirada: «¡Cuántas cosas ven los pintores, en materia de sombras y de volúmenes, que nosotros no vemos!», exclama un interlocutor, pero sólo logra que más adelante se le recuerde que su argumento no demuestra más que lo muy imperfecta que tiene que ser la visión de un romano ordinario, ya que ¿cuántos pintores son romanos?

No hay testimonios, sin embargo, de que la antigüedad clásica apreciara plenamente el alcance de tal observación. Hablando estrictamente, plantea una cuestión no resuelta todavía. ¿Tienen éxito los pintores, en punto a imitar la realidad, porque «ven más», o ven más porque han adquirido la habilidad de imitar? En cierto modo, ambas opiniones son corroboradas por la experiencia del sentido común. Los artistas saben que aprenden mirando intensamente a la naturaleza, pero es obvio que el mirar no ha bastado nunca para enseñarle a un artista su oficio. En la antigüedad, la conquista de la ilusión por el arte era un logro tan reciente que el comentario sobre la pintura y la escultura se centraba inevitablemente en la imitación, la *mimesis*. Y en verdad puede decirse que el progreso del arte encaminado a tal meta fue para el mundo antiguo lo que el progreso de la técnica es para el moderno: el modelo del progreso en sí. Plinto contaba la historia de la escultura y de la pintura como historia de inventos, asignando a artistas individuales logros definidos en la copia de la naturaleza: el pintor Polignoto fue el primero que representó personas con la boca abierta y con dientes, el escultor Pitágoras fue el primero que representó nervios y venas, el pintor Nicias se ocupó de luces y sombras. En el Renacimiento, fue Vasari quien aplicó la misma técnica a la historia de las artes en Italia, desde el siglo XIII al XVI. Vasari nunca deja de pagar tributo a los artistas del pasado que aportaron una contribución señalada, según lo entendía él, a la maestría en la representación. «El arte se elevó desde humildes comienzos hasta la cumbre de la perfección» porque genios naturales como Giotto roturaron el terreno y así otros pudieron edificar sobre los primeros cimientos. Por ejemplo, leemos del misterioso Stefano: «Aunque los escorzos que hizo son defectuosos en la manera [...] a causa de la dificultad de la ejecución, sin embargo, como primer investigador de estas dificultades, merece una fama mucho mayor que los que le siguen con un

estilo más ordenado y regular.» Vasari, en otras palabras, veía la invención de los medios de representación como una gran empresa colectiva de dificultad tal que era inevitable una cierta división del trabajo. Así, dice de Taddeo Gaddi: «Taddeo siguió siempre la manera de Giotto pero sin mejorarla mucho excepto en el colorido, que hizo más fresco y más vivo. Giotto había dedicado tanta atención a perfeccionar otros aspectos y dificultades de su arte que, aunque en el colorido era correcto, no era más que eso. Por lo cual Taddeo, que vio y aprendió lo que Giotto había hecho fácil, tuvo tiempo de añadir algo por su parte, mejorando el colorido.»

Espero mostrar en el curso de este libro que tal manera de ver no es ni mucho menos tan ingenua como a veces se dice. Sólo parece ingenua porque tampoco Vasari lograba desenmarañar la idea de la invención de la idea de imitación de la naturaleza. Esta contradicción aflora casi a la superficie cuando Vasari habla de Masaccio, a quien otorga el mérito de haber descubierto que «la pintura es únicamente el simple retrato de todas las cosas vivientes en la naturaleza mediante el dibujo y el color, según las produce la propia naturaleza». A Masaccio, por ejemplo, «le gustaba pintar los ropajes con pocos pliegues y con una caída suave, exactamente como son en la vida natural, y esto ha servido mucho a los artistas, de modo que merece se le alabe como si lo hubiera inventado él».

En tales momentos el lector no puede menos de preguntarse qué dificultad podía haber para tan simple retrato, que impidió que antes de Masaccio los artistas miraran con sus propios ojos la caída de los ropajes. Costó mucho tiempo para que esta cuestión se formulara de modo coherente, pero su formulación y las primeras tentativas de respuesta se ligan todavía con la tradición académica de la enseñanza del arte.

La cuestión de todo lo que viene involucrado en el «mirar a la naturaleza» —lo que hoy llamamos la psicología de la percepción— pasó a formar parte de la discusión del estilo, como problema práctico, en la enseñanza del arte. El profesor académico volcado hacia la exactitud de la representación descubrió, como todavía descubre ahora, que las dificultades de sus pupilos no se debían sólo a una incapacidad de copiar la naturaleza, sino a una incapacidad de verla. Comentando esta observación, Jonathan Richardson comentó, a principios del siglo XVIII: «Porque es una máxima constante que nadie ve lo que son las cosas si no sabe lo que deberían ser. Que esta máxima es cierta, lo demostrará una figura académica dibujada por un ignorante de la estructura y las junturas de los huesos, y de la anatomía,

comparado con otro que entiende perfectamente de todo esto [...] ambos ven la misma vida, pero con diferentes ojos.»

Desde tales observaciones, sólo había que dar un paso hasta la idea de que los cambios de estilo como los descritos por Vasari no se basaban sólo en una mejora de la habilidad, sino que resultaban de diferentes maneras de ver el mundo. El paso se dio ya en el siglo XVIII y, según correspondía, lo dio un profesor académico, James Barry, en una de sus conferencias en la Royal Academy. Barry se sentía perplejo ante lo referido por Vasari, que la *Madona Rucellai* de Cimabue (ilustración 4) (ahora generalmente atribuida a Duccio) fue aclamada como una obra maestra en el siglo XIII. «Tan grandes defectos en esta obra de Cimabue», dijo Barry, «pudieran tal vez inducir a muchos a pensar que es imposible que el pintor aprovechara la inspección de la naturaleza cuando la pintó. Pero las imitaciones del arte temprano son exactamente como la de los niños; nada vemos incluso en el espectáculo que está ante nosotros, a menos que en cierta medida lo tengamos previamente conocido y buscado, e innúmeras diferencias observables entre las épocas de ignorancia y las de saber muestran hasta qué punto la contracción o la extensión de nuestra esfera de visión dependen de consideraciones distintas de la simple aportación de nuestra mera óptica natural. Las gentes, pues, de aquellas épocas sólo veían hasta ese punto, y lo admiraban, porque no sabían más.»

Estimuladas por el desarrollo de la ciencia y por el nuevo interés en la observación de los hechos, tales cuestiones de visión fueron muy debatidas por los artistas a principios del siglo XIX. «El arte de ver la naturaleza», dijo Constable a su modo mordiente, «es una cosa que hay que adquirir casi tanto como el arte de leer los jeroglíficos egipcios». La frase está dotada de un nuevo filo, porque esta vez se dirige al público más bien que a los artistas. El público no tiene derecho a juzgar la veracidad de un cuadro, sugiere Constable, porque su visión está nublada por la ignorancia y el prejuicio. Es la misma convicción que llevó a Ruskin, en 1843, a publicar sus *Modern Paínters* en defensa de Turner. Este vasto tratado es tal vez el último y más persuasivo libro en la tradición, partiendo de Plinio y Vasari, que interpreta la historia del arte como un progreso hacia el verismo visual. Turner es mejor que Claude y Canaletto, sostiene Ruskin, porque se puede demostrar que sabe de los efectos naturales más que sus predecesores. Pero «esta verdad de la naturaleza no cabe que la disciernan los sentidos sin educar». Que el crítico escéptico analice la estructura de olas y nubes, de rocas y vegetación, y tendrá que admitir que Turner acierta cada vez. El

progreso del arte se convierte en un triunfo sobre los prejuicios de la tradición. Es un progreso lento, ya que tan difícil se nos hace desenmarañar lo que realmente vemos de lo que sólo sabemos, y así recobrar la mirada inocente, término que Ruskin puso en circulación.

Sin tener conciencia de lo que hacía, Ruskin colocó de este modo la carga explosiva que había de volar el edificio académico. A Barry «la simple aportación de nuestra óptica natural» le había parecido insuficiente para producir nada mejor que la *Madona Rucellai*. Para Ruskin y los que le siguieron, el objetivo del pintor es el regreso a la verdad no adulterada de la óptica natural. Los descubrimientos de los impresionistas, y los acalorados debates que provocaron, aumentaron el interés de los artistas por tales misterios de la percepción. ¿Tenían realmente los impresionistas derecho a pretender que veían el mundo tal como lo pintaban, que reproducían «la imagen en la retina»? ¿Era aquélla la meta hacia la cual había ido avanzando toda la historia del arte? ¿Resolvería la psicología de la percepción, finalmente, los problemas del artista?

IV

Aquel debate reveló lo que fatalmente tenía que revelar: la ciencia es neutral, y si el artista apela a sus descubrimientos lo hace por cuenta y riesgo propios. La distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como la meditación sobre la percepción. Plinio dejó concisamente resumida la posición de la antigüedad clásica al escribir que «la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia». Tolomeo ahonda mucho en su óptica (hacia 150) en el papel del juicio en el proceso de la visión. El más grande estudioso árabe del tema, Alhazen († 1038), enseñó al Occidente medieval la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia, todo lo cual entra en juego en la percepción. «No comprendemos nada visible mediante tan sólo el sentido de la vista», dice, «excepto la luz y los colores». El problema suscitado por esta tradición cobró renovada urgencia cuando John Locke vino a negar la existencia de ideas innatas y sostuvo que todo el conocimiento nos llega a través de los sentidos. Si, en efecto, el ojo sólo reacciona a la luz y el color, ¿de dónde nos viene el conocimiento de la tercera dimensión? Berkeley fue quien, en su *New Theory of Vision* (1709), exploró de nuevo el terreno y llegó a la conclusión de que todo nuestro conocimiento del espacio y de los cuerpos sólidos tenemos que haberlo

adquirido a través de los sentidos del tacto y del movimiento. El análisis en «datos sensorios», iniciado por los empiristas británicos, siguió dominando la investigación psicológica en el siglo XIX, cuando gigantes como Helmholtz desarrollaron la ciencia de la óptica psicológica. Pero ni Berkeley ni Helmholtz cayeron en el error de confundir el «ver» con la sensación visual. Por el contrario, la distinción entre lo que llegó a designarse por «sensación» —el mero registrar «estímulos»— y el acto mental de percepción, basado, según la formulación de Helmholtz, en la «inferencia inconsciente», era un lugar común de la psicología del siglo XIX.

No era pues difícil oponer, a las argumentaciones psicológicas de los impresionistas en el sentido de que sus cuadros presentaban el mundo «tal como lo vemos realmente», argumentaciones psicológicas igualmente válidas en favor del arte tradicional, apoyado en el conocimiento intelectual. En el curso del debate, que se inició hacia el final del siglo XIX, se desintegró toda la reconfortante idea de la imitación de la naturaleza, dejando perplejos a artistas y críticos.

Dos pensadores alemanes son protagonistas en aquella historia. Uno es el crítico Konrad Fiedler, quien insistía, oponiéndose a los impresionistas, en que «incluso la más simple impresión sensoria, que parece sólo materia prima para las operaciones de la mente, es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo».

Pero fue un amigo de Fiedler, el escultor neoclásico Adolf von Hildebrand, quien se arrojó a analizar dicho proceso, en un librito titulado *El problema de la forma en el arte figurativo*, que apareció en 1893 y dominó a toda una generación. También Hildebrand oponía a los ideales del naturalismo científico una apelación a la psicología de la percepción: si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios, encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento. Una esfera, por ejemplo, aparece ante el ojo como un disco plano; el tacto es lo que nos informa de las propiedades de espacio y forma. Es fútil toda tentativa que haga el artista por eliminar este conocimiento, ya que sin el mismo no percibiría el mundo de modo alguno. Su tarea es, por el contrario, compensar la ausencia de movimiento en su obra dando claridad a su imagen, y comunicando con ello no sólo sensaciones visuales sino también

los recuerdos táctiles que nos permitirán reconstruir mentalmente la forma tridimensional.

Difícilmente puede darse como accidental el hecho de que el período en que tales ideas se debatían con tanto interés fuera también el período en que la historia del arte se emancipó de la curiosidad del anticuario, de la biografía y de la estética. Cuestiones que se habían dado por sentadas durante mucho tiempo parecieron de pronto problemáticas y requirieron nuevo examen. Cuando Bernard Berenson escribió su brillante ensayo sobre los pintores florentinos, aparecido en 1896, formuló su credo estético en términos del análisis de Hildebrand. Con su don de hallar la frase memorable, resumió casi todo el libro algo farragoso del escultor al decir: «El pintor sólo puede cumplir su tarea si da valores táctiles a impresiones retinales.» Para Berenson, Giotto o Pollaiuolo exigen que les otorguemos atención porque hicieron precisamente esto. Como a Hildebrand, le interesaba más la estética que la historia.

Tres años más tarde, en 1899, Heinrich Wölfflin pagó tributo a Hildebrand en el prefacio a su clásico libro sobre *El arte clásico*. El ideal de claridad y de orden espacial presentado por Wölfflin en sus descripciones de las obras maestras de Rafael muestra señas de la influencia de Hildebrand tan vívidas como las que hay en la imagen que Berenson se forma de Giotto. Pero Wölfflin vio que las categorías de Hildebrand no eran aprovechables únicamente como ayuda a la apreciación, sino también como instrumento para el análisis de distintos modos de representación. Las «polaridades» finales que Wölfflin había de elaborar en sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, la distinción entre la sólida claridad de los modos del Renacimiento y las complejidades «pictóricas» del Barroco, deben todavía mucho al enfoque de Hildebrand. Wölfflin puso en circulación el lema de la «historia del ver» en la historia del arte, pero fue él mismo quien previno que tal metáfora no tenía que tomarse demasiado en serio. Lo cierto es que Wölfflin nunca se confundió tomando una descripción por una explicación. Pocos historiadores tenían una conciencia más viva que la suya del problema planteado por la mera existencia de estilos de representación, pero, con la cautela que heredó de su gran predecesor Jakob Burckhardt, nunca se metió en especulaciones sobre las causas últimas del cambio histórico.

Quedó así reservado para el tercero entre los fundadores de la historia estilística, Alois Riegl, el casar las ideas de Hildebrand con el estudio de la

evolución artística. La ambición de Riegl era la de convertir la historia del arte en ciencia respetable, eliminando todos los ideales de valor subjetivos. Tal enfoque resultó favorecido por su labor en un museo de artes aplicadas. Estudiando la historia del arte decorativo, de esquemas y de ornamentos, se convenció de lo inadecuadas que eran las presuposiciones hasta entonces predominantes: la presuposición «materialista» de que los esquemas formales dependían de técnicas tales como las del tejido y de la cestería y la presuposición tecnológica de que lo que cuenta en arte es la habilidad manual. Después de todo, los esquemas decorativos de muchas tribus llamadas «primitivas» atestiguan una asombrosa dexteridad manual. Si los estilos diferían, tenía que ser porque las intenciones cambiaban. En su primer libro, *Stilfragen* de 1893, Riegl demostró que cuestiones de tal índole podían y debían discutirse de manera puramente «objetiva», sin introducir las ideas subjetivas de progreso y decadencia. Pretendió demostrar que la ornamentación en forma de planta evoluciona y cambia a lo largo de una única tradición continua, desde el loto egipcio hasta el arabesco, y que tales cambios, lejos de ser fortuitos, expresan una reorientación general de las intenciones artísticas, de la «voluntad de forma» que se manifiesta en la menor palmeta no menos que en el más monumental edificio. Ante aquel enfoque, la noción de una «decadencia» no tenía sentido. La función del historiador no es juzgar sino explicar.

Dio la casualidad de que otro historiador de arte de Viena, el gran Franz Wickhoff, se ocupaba también, por las mismas fechas, de absolver a una época del estigma de la decadencia. En 1895 publicaba el *Génesis* de Viena, un precioso manuscrito de la antigüedad tardía, y deseaba demostrar que aquello que era considerado como estilo degenerado y descuidado del arte romano imperial merecía semejante acusación tan poco como los modernos impresionistas, cuyos tan calumniados cuadros Wickhoff había aprendido a amar. El arte de los romanos, concluía Wickhoff, era tan progresivo en la dirección de la subjetividad visual como el arte de su propia época.

Riegl hizo suya aquella interpretación, como base para una generalización todavía más audaz. En 1901 definió su posición frente a las muy discutidas doctrinas de Hildebrand: el historiador podía aceptar el análisis psicológico de Hildebrand, pero no compartir sus valoraciones artísticas. Basarse en el tacto no es mejor ni peor que basarse en la visión; cada proceder estaba justificado en si mismo y en su propia época. Habiéndosele encargado la publicación de hallazgos arqueológicos del período de la antigüedad tardía, Riegl escribió su famoso libro sobre *Arte industrial romano tardío*, que

representa el más ambicioso intento jamás hecho de interpretar el curso entero de la historia del arte en términos de cambiantes modos de percepción.

El libro es difícil de leer y todavía más difícil de resumir, pero la tesis principal de Riegl es que al arte antiguo le interesó siempre la representación de objetos individuales, y no la infinidad del mundo en conjunto. El arte egipcio muestra esta actitud en su forma extrema, ya que en él sólo se concede a la visión una función muy subsidiaria; los objetos se traducen según se presentan al sentido táctil, el más «objetivo» de los sentidos, que comunica la forma permanente de las cosas, con independencia del mudable punto de vista. Es también la razón por la que los egipcios evitaron expresar la tercera dimensión, ya que la perspectiva y el escorzo hubieran introducido un elemento subjetivo. Un avance hacia la tercera dimensión, otorgando a la mirada su parte en la percepción del modelado, se hizo en Grecia. Pero se requirió la fase tercera y última del arte antiguo —la antigüedad tardía— para desarrollar un modo puramente visual de expresar los objetos según aparecen desde una cierta distancia. Lo paradójico es que aquel avance le parece una regresión al observador moderno, porque da a los objetos un aspecto plano e informe, y ya que sólo se representan objetos individuales, sin consideración del ambiente, aquellas figuras amazacotadas parecen tanto más violentas al destacarse sobre un indefinido fondo de umbría hondura o de suelo dorado. En el contexto de la historia artística universal, sin embargo, el tardío arte antiguo no fue una decadencia, sino una necesaria fase de transición. La intervención de las tribus germánicas, a las que Riegl consideraba más inclinadas a la subjetividad, hizo posible que el arte prosiguiera sus transformaciones en un plano superior, desde una concepción táctil del espacio tridimensional, según lo concibió el Renacimiento, hasta otro acrecentamiento de la subjetividad visual en el Barroco, y de allí hasta el triunfo de las sensaciones puramente ópticas en el impresionismo: «Todo estilo aspira a una traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza [...].»

Hay un toque de genio en la obstinación, ajena a toda duda, con que Riegl intenta explicar mediante un principio unitario todos los cambios estilísticos en la arquitectura, la escultura, la pintura y la decoración. Pero esta carencia de dudas, que para él era el distintivo del enfoque científico, le entregó indefenso a aquellos hábitos mentales precientíficos gracias a los cuales proliferan los principios unitarios, los hábitos de los mitólogos. La

«voluntad de forma», el *Kunstwollen*, se convierte en un fantasma dentro de la máquina, que da vueltas a las ruedas de los desarrollos artísticos siguiendo «leyes inexorables». La verdad es que, como ha señalado Meyer Schapiro, en Riegl «la motivación del proceso y la explicación de sus oscilaciones en el tiempo y en el espacio son vagas y a menudo fantásticas. Cada fase mayor corresponde a una predisposición racial. [...] Cada raza desempeña un papel prescrito y se retira una vez hecho su número en la función [...] ».

No es difícil ver en tal cuadro de la historia universal una resurrección de aquellas mitologías románticas que culminaron en la filosofía de la historia de Hegel. Para la antigüedad clásica y el Renacimiento, la historia del arte reflejaba el aumento de la habilidad técnica. En tal contexto, se decía a veces que las artes pasan por una infancia, una madurez y una senectud. Pero los románticos vieron la historia entera como un gran drama, en el que la humanidad evoluciona desde la infancia hasta la madurez. El arte se convirtió en la «expresión de su edad» y en síntoma de la fase que el espíritu del Universo había alcanzado en cada punto determinado. En el contexto de tales especulaciones, el médico romántico alemán Carl Gustav Carus se anticipó realmente a Riegl en su interpretación de la historia del arte como un movimiento desde el tacto a la visión. En un alegato pidiendo se reconociera que la pintura del paisaje era el gran arte del futuro, Carus basó su discurso de leguleyo en las leyes de la inevitabilidad histórica: «El desarrollo de los sentidos en todo organismo empieza con el palpar, con el tacto. Los más sutiles sentidos del oído y de la mirada no emergen hasta que el organismo se perfecciona. Casi del mismo modo, la humanidad empezó con la escultura. Lo que el hombre formaba tenía que ser macizo, sólido, tangible. Por esta razón la pintura [...] pertenece siempre a una fase posterior. [...] El arte del paisaje [...] presupone un grado superior de desarrollo.»

En otro lugar he explicado por qué me parece tan peligroso esto de apoyar la historia del arte en explicaciones mitológicas. Al inculcar el hábito de hablar en términos de entidades colectivas, de «humanidad», de «razas» o de «épocas», se debilita la resistencia frente a las mentalidades totalitarias. No hago tales acusaciones a la ligera. Puedo exhibir los documentos que me justifican, simplemente enumerando las lecciones que Hans Sedlmayr quería que el lector sacara de la lectura de los ensayos de Riegl, para cuya edición en un libro escribió una introducción en 1927.

Una vez expuesto lo que él consideraba como la «quintaesencia» de la doctrina de Riegl, Sedlmayr pasaba a enumerar las falsas posiciones intelectuales que deben abandonar por insostenibles quienes se adhieran a la visión de la historia según Riegl. Entre las convicciones que se nos pide que echemos por la borda está la idea de que «sólo son reales las personas individuales, mientras que los grupos y las colectividades espirituales son meros nombres». Según Sedlmayr, también debemos rechazar «la creencia en la unidad e inmutabilidad de la naturaleza y de la razón humanas», así como la idea de que «la naturaleza es permanentemente la misma y sólo se la "representa" de modos distintos». Finalmente, tenemos que renunciar al análisis causal de la historia «que concibe el cambio histórico meramente como resultado de cadenas de causación ciegas y aisladas». Existe algo real que es nada menos que «el movimiento propio, dotado de sentido, del espíritu, originando totalidades de acontecimientos genuinamente históricas».

Ocurre que soy un creyente apasionado de todas esas ideas pasadas de moda que en 1927 Sedlmayr pedía a un público fácil de embaucar las descartara en favor de un historicismo a lo Spengler. Al igual que K. R. Popper, cuyas palabras en *La miseria del historicismo* no sabría yo mejorar, «no tengo la menor simpatía por semejantes "espíritus", ni por su prototipo idealista ni por sus encarnaciones dialécticas y materialistas, y siento toda la simpatía por quienes los tratan con desprecio. Pero sin embargo, siento que indican, por lo menos, la existencia de un vacío, de un lugar que sería tarea de la sociología llenar con algo más sensato, tal como un análisis de los problemas que surgen dentro de una tradición». Los estilos, creo, son ejemplos de tales tradiciones. Mientras no tengamos ninguna hipótesis mejor que ofrecer, la existencia de modos uniformes de representar el mundo tendrá que invitar a la fácil explicación de que tal unidad se debe fatalmente a algún espíritu supraindividual, al «espíritu de la época» o al «espíritu de la raza».

No es que yo niegue que los historiadores, como los demás estudiosos de los grupos humanos, encuentren a menudo actitudes, creencias o gustos compartidos por muchas personas, y que podrían muy bien describirse como la mentalidad o el punto de vista dominante de una clase, una generación o una nación. Tampoco pongo en duda el que los cambios del clima intelectual y los de moda y del gusto son muchas veces sintomáticos de un cambio social, y que una investigación de tales conexiones puede merecer la pena. Tanto en los escritos del propio Riegl como en los de sus seguidores e

intérpretes, como Worringer, Dvorák y Sedlmayr, se encuentra un acervo de provocativos problemas y sugerencias históricos, pero sí quisiera afirmar que lo que constituye el gran orgullo de todos ellos es en realidad su grieta fatal: al echar por la borda la idea de la habilidad técnica, no sólo han renunciado a una evidencia de importancia capital, sino que han hecho imposible el logro de su ambición, una válida psicología del cambio estilístico.

La historia del gusto y de la moda es una historia de preferencias, de variados actos de elección en determinadas alternativas. Es un ejemplo el de los prerrafaelitas rechazando las convenciones académicas de su época, y otro ejemplo es el japonesismo del *art nouveau*. Tales cambios en el estilo y en el prestigio de los estilos podrían describirse (aunque sin duda no exhaustivamente) en términos de «voluntad de forma»; nadie pone en duda que fueron sintomáticos de toda una constelación de actitudes. Pero lo que aquí importa desde un punto de vista metódico es que un acto de elección sólo tiene interés sintomático, y sólo expresa algo a condición de que podamos reconstruir la situación en que se eligió. El capitán en su puente que pudo dejar el barco que se hundía, pero prefirió quedarse, es decididamente un héroe; el hombre a quien el naufragio pilló durmiendo y que se ahogó era tal vez heroico, pero nunca lo sabremos. Si realmente deseamos examinar los estilos como sintomáticos de alguna otra cosa (lo cual, ocasionalmente, puede tener un gran interés), no podemos hacerlo sin disponer de una teoría de las alternativas. Si todo cambio es inevitable y total, nada hay que se pueda comparar, ninguna situación que se pueda reconstruir, ningún síntoma o expresión que se pueda investigar. El cambio se convierte en síntoma del propio cambio, y para esconder esa tautología hay que echar mano de algún grandioso esquema de evolución, que es el caso no sólo de Riegl sino de muchos sucesores suyos. Pocos historiadores, y todavía menos antropólogos, piensan hoy que la humanidad haya experimentado ningún cambio biológico de cierta importancia dentro de los períodos históricos. Pero incluso los que podrían admitir la posibilidad de cierta leve oscilación en la constitución genética de la humanidad no aceptarían nunca la idea de que el hombre ha cambiado, en los últimos tres mil años, en un centenar escaso de generaciones, tanto como han cambiado su arte y su estilo.

V

El evolucionismo ha muerto, pero los hechos que engendraron aquel mito

siguen tozudamente presentes, requiriendo una explicación. Uno de estos hechos es un cierto parentesco entre el arte de los niños y el arte primitivo, que arrojó a los incautos a la falsa alternativa entre creer que aquellos primitivos no podían hacer nada mejor porque eran torpes como niños, y creer que no querían hacer otra cosa porque todavía tenían la mentalidad de los niños. Pero tales conclusiones son obviamente falsas. Se deben a la tácita premisa de que lo que a nosotros nos es fácil tiene que ser siempre fácil. Me parece a mí que una de las adquisiciones permanentes derivadas de los primeros contactos entre la historia del arte y la psicología de la percepción es que ya no necesitamos creer eso. En el fondo, aunque deploro el mal uso de la psicología en su forma historicista, confieso sentir cierta nostalgia por la audacia especulativa de los optimistas del siglo XIX. Tal vez se deba ello a que todavía tuve la suerte de que fueran mis profesores aquellos espíritus audaces que, a principios del siglo, probaron a enfrentarse con el problema de por qué el arte tiene historia. Uno de ellos fue Emanuel Loewy, cuyo famoso estudio sobre *La reproducción de la naturaleza en el arte griego temprano* apareció en 1900. Este libro, me parece a mí, encierra casi toda la parte del evolucionismo que merece conservarse.

También Loewy pasó por la influencia de Hildebrand y de la psicología de los datos sensorios. Como otros críticos de su época, Hildebrand atribuía las peculiaridades del arte de los niños a que se basaba en vagas imágenes memorísticas. Se concebía a tales imágenes como un residuo de muchas impresiones sensibles que, una vez depositadas en la memoria, habían cuajado en formas típicas, de modo muy parecido a como pueden crearse imágenes típicas mediante la sobreimpresión de muchas fotografías. En tal proceso, pensaba Loewy, la memoria tamiza y guarda los rasgos característicos de los objetos, los aspectos que los presentan en su forma más distintiva. El artista primitivo, como el niño, toma por punto de partida dichas imágenes memorísticas. Tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil, y los lagartos vistos desde arriba. El análisis hecho por Loewy de aquellos modos «arcaicos» se acepta todavía básicamente, aunque su explicación es en realidad circular: como está claro que el artista primitivo no copia el mundo exterior, se le imputa el copiar algún invisible mundo interior hecho de imágenes mentales. Para la existencia de estas imágenes mentales, a su vez, no hay más evidencia que las típicas figuras de los primitivos. Ninguno de nosotros, creo yo, acarrea en el cerebro semejantes figuras esquemáticas de cuerpos, de caballos o de lagartos, según las postula la teoría de Loewy. Lo que las palabras como

éstas puedan evocar será diferente para cada cual, pero será siempre una inaprehensible complicación de huidizos acontecimientos, que nadie podrá comunicar con plenitud. Pero esta crítica no puede rebajar el valor del análisis dado por Loewy de los rasgos que tienen en común las obras de niños, de adultos sin instrucción y de primitivos. Al tomar por tema, no la evolución de la humanidad, sino la primera ocasión histórica en que aquellos rasgos fueron eliminados lenta y metódicamente por el arte griego primitivo, Loewy nos enseñó a apreciar las fuerzas que tiene que superar un arte orientado hacia la ilusión realista. Cada paso aparece como la conquista de un territorio hasta entonces ignorado, al que hay que proteger y fortificar mediante una nueva tradición de formación de imágenes. De ello resulta la tenacidad de los nuevos tipos, una vez inventados, hecho que no lograba explicar ninguna teoría del arte en términos de «impresiones sensoriales».

Se dio la casualidad de que mi profesor de historia del arte, Julius von Schlosser, se interesaba también particularmente por la función del tipo, e incluso del estereotipo, en la tradición. Su terreno de partida había sido la numismática, y pronto se encaminó hacia el estudio del arte medieval, donde tan marcado es el imperio de la fórmula. El problema del uso de los «precedentes» o «símiles» en el arte medieval no dejó nunca de fascinar a Schlosser, a pesar de que la influencia de Croce le infundió una creciente desconfianza frente a las explicaciones psicológicas. Los que conocen sus meditaciones sobre tales problemas reconocerán en este libro algunos de sus temas recurrentes.

Lo que Schlosser hizo para la Edad Media, su coetáneo Aby Warburg lo hizo para el Renacimiento italiano. En pos del problema que orientó su vida, el problema de qué era exactamente lo que el Renacimiento buscaba en la antigüedad clásica, Warburg se vio llevado a investigar el crecimiento de los estilos renacentistas en términos de la adopción de un nuevo lenguaje visual. Descubrió que los préstamos tomados por los artistas del Renacimiento a la escultura clásica no se daban al azar. Ocurrían siempre que un pintor necesitaba una imagen de movimiento o de gesto particularmente expresiva, o sea, lo que Warburg dio en llamar *Pathosformel*, «fórmula de patetismo». Su insistencia en que los artistas del *Quattrocento*, antes considerados como campeones de la observación pura, recurrían con tanta frecuencia a una fórmula prestada causó gran impresión. Ayudados por el interés en los tipos iconográficos, sus seguidores corroboraron cada vez con más fuerza el hecho de que el depender de la tradición es la regla, incluso en obras del arte del Renacimiento y del

Barroco consideradas hasta entonces como naturalistas. Las investigaciones de tales continuidades han reemplazado ahora, en gran medida, la anterior preocupación por el estilo.

Ha sido André Malraux quien ha captado lo significativo de estos descubrimientos en sus cautivadores volúmenes sobre *La psicología del arte*. Hay mucho de Hegel y de Spengler en los rapsódicos himnos que Malraux dedica al mito y al cambio, pero ha acabado por fin con el malentendido que recibe su merecido ridículo en el chiste de Alain, la idea de que los estilos del pasado reflejan literalmente el modo como los artistas «veían» el mundo. Malraux sabe que el arte nace del arte, no de la naturaleza. Y sin embargo, con toda su fascinación y sus brillantes digresiones psicológicas, el libro de Malraux no da lo que su título promete, una psicología del arte. No tenemos todavía una explicación satisfactoria del acertijo que representa el dibujo de Alain. Pero tal vez nos encontremos mejor preparados que Riegl para intentar tal explicación. Hemos aprendido mucho sobre la presión de las convenciones y el poderío de las tradiciones, en más de un terreno. Los historiadores han investigado cómo la fórmula constriñe al cronista cuyo propósito es registrar acontecimientos recientes; los estudiosos de la literatura, como Ernst Robert Curtius, han demostrado la función del «topos», el tradicional lugar común, en la textura más concreta de la poesía. Los tiempos parecen maduros para encarar una vez más el problema del estilo, fortificados por este conocimiento de la fuerza de las tradiciones.

Me doy muy buena cuenta de que tanta insistencia sobre la tenacidad de las convenciones, sobre el papel en el arte de tipos y estereotipos, será recibida con escepticismo por quienes no han trabajado en este terreno. Se ha convertido casi en acusación tópica contra la historia del arte el que sólo se fija en buscar influencias y que con ello pierde de vista el misterio de la creatividad. Pero no tiene que ocurrir esto necesariamente. Cuanta mayor conciencia adquirimos del tremendo tironeo que arrastra al hombre a repetir lo que ha aprendido, tanto mayor será nuestra admiración por los seres excepcionales que consiguieron exorcizar aquella magia y realizar un avance importante del que otros pudieron partir.

A pesar de todo, me he preguntado a veces si mis premisas están realmente justificadas por los hechos de la historia artística, si la necesidad de una fórmula es tan universal como la he postulado. En tales momentos he recordado un hermoso pasaje de Quintiliano, en el que habla de la

creatividad de la mente humana, y da al artista como ejemplo:

> «No todo lo que el arte logra puede transmitirse. ¿Qué pintor aprendió a representar todo lo que existe en la naturaleza? Pero una vez ha asimilado los principios de la imitación, retratará todo lo que se presente. ¿Qué alfarero no ha hecho una vasija de una forma que nunca había visto?»

Es un importante recordatorio, pero no explica el hecho de que incluso la forma de la nueva vasija pertenecerá en algún sentido a la misma familia de formas de las que el alfarero vio, que la representación hecha por el artista de «todo lo que existe en la naturaleza» se enlazará sin embargo con las representaciones que sus maestros le propusieron. Una vez más, lo que hay que explicar es el tenaz e inamovible hecho de los chicos egipcios de Alain, y ningún historiador del arte se sentirá inclinado a menospreciar la fuerza del estilo, y menos que nadie el historiador que delinea el mapa de la larga ruta hasta la ilusión.

VI

Para atacar estos problemas centrales de nuestra disciplina, no creo que pueda bastar el reiterar la antigua oposición entre «ver» y «saber», o insistir de un modo general en que toda representación se basa en convenciones. Tenemos que ir a lo concreto, y analizar desde el inicio, en términos psicológicos, lo que efectivamente se involucra en el proceso de la formación y la lectura de las imágenes. Pero aquí se levanta un obstáculo formidable. Ya no tenemos para guiarnos el simple tipo de psicología en el que tanta confianza depositaron Barry y Ruskin, Riegl y Loewy. La psicología ha adquirido conciencia de la inmensa complejidad de los procesos de percepción, y nadie pretende ya entenderlos completamente.

Bernard Berenson podía introducir su incursión por tales terrenos con las palabras «la psicología ha demostrado [...]». Quienes consulten libros más recientes no encontrarán el mismo tono seguro de autoridad. J. J. Gibson, por ejemplo, escribe en su apasionante estudio *The Perception of the Visual World:* «Cómo se aprende a atender a nuevos rasgos del universo, a explorar éste, es cosa que los psicólogos no entienden hoy día», y al suelo se vienen las esperanzas del historiador. D. O. Hebb, en su bien conocido libro *Organización de la conducta,* dice incluso que «la percepción del tamaño, de la claridad y de la altura sonora tienen que contabilizarse por ahora entre las cosas no explicadas por ninguna teoría». Y esta perplejidad

no se limita a las cuestiones básicas. Discutiendo el llamado «efecto de expansión», la inesperada manera como colores yuxtapuestos pueden afectarse mutuamente, lo cual es tan importante es para el pintor, Ralph M. Evans dice en su básica *Introduction to Color*: «El presente autor opina que mientras tal efecto no pueda explicarse sin premisas rebuscadas no podremos decir que entendemos la manera como funciona el proceso visual.»

En tales circunstancias puede parecer temerario el invocar resultados de un incierto campo de estudio para la explicación de nuestras propias incertidumbres. Sin embargo, una exhortación a aventurarse sin desánimo nos viene precisamente de uno de los mayores pioneros en el campo de la psicología de la percepción, Wolfgang Köhler. En sus conferencias sobre *Dynamics in Psychology* (1940), Köhler alaba la virtud de «la invasión del campo ajeno como técnica científica»:

«Los momentos más afortunados en la historia del conocimiento se dan cuando hechos que hasta entonces no eran más que datos especiales se encuentran de pronto referidos a otros hechos en apariencia distantes, y con ello aparecen bajo una nueva luz. Para que esto ocurra en psicología tenemos que mantenernos informados de algo más que nuestro tema de estudio en el sentido estricto.» Y Köhler pregunta: «Si la situación actual de la psicología nos ofrece una excelente razón —o tal vez debería decir un maravilloso pretexto— para extender nuestra curiosidad más allá de nuestro campo limitado, ¿no deberíamos estar impacientes por aprovechar en seguida la ocasión?»

Por lo menos uno de los seguidores de Köhler ha aprovechado la ocasión y se ha aventurado desde la psicología a entrar en el campo del arte. El libro de Rudolf Arnheim *Art and Visual Perception* estudia la imagen visual desde el enfoque de la psicología de la Gestalt. Lo he leído con mucho provecho. Su capítulo sobre el crecimiento, que trata del arte de los niños, me ha parecido tan instructivo que he podido excluir de mi terreno de estudio ese tan debatido ejemplo. Para el historiador y sus problemas de estilo, en cambio, el libro es menos valioso. Acaso el autor está demasiado propenso a seguir a Riegl en su «objetividad», y demasiado propenso también a vindicar los experimentos del arte del siglo XX para que pueda ver en el problema de la ilusión algo más que un prejuicio de burgués ignorante. El hecho de que sepamos que épocas diferentes han tenido distintos criterios de «parecido» le lleva a esperar que «otro desplazamiento

del nivel de la realidad artística» hará que las obras de Picasso, Braque o Klee «se parezcan exactamente a las cosas que representan». Si lleva razón, en el año 2000 los catálogos de artículos en venta en los grandes almacenes representarán las mandolinas, los jarrones, o las máquinas titilantes en ese nuevo nivel de realidad.

El libro de W M. Ivins, hijo, *Prints and Visual Communication*, es un astringente antídoto contra tales modas intelectuales. Ivins ha mostrado en efecto que la historia de la representación puede tratarse en el contexto de la historia de la ciencia sin referencia a debates estéticos.

Precisamente en este contexto quisiera mencionar también el libro de Anton Ehrenzweig, *The Psycoanalysis of artistic Vision and Hearing*. La audacia especulativa con que el autor intenta encajar los hallazgos de la psicología de la Gestalt dentro de un sistema de ideas derivadas de Freud merece atención y respeto. Ehrenzweig no cae de ningún modo en el error de menospreciar las fuerzas que tiene que superar el naturalismo científico en el arte. Nos da estimulantes descripciones del caos visual que el arte procura dominar pero también, creo, estropea su análisis al negarse a discutir los criterios objetivos de realidad y al escapar hacia especulaciones evolucionistas.

Los tres libros que acabo de mencionar demuestran lo que todos sabemos, que ciertos problemas están «en el aire» y claman por su resolución. Como yo estaba ya metido en mi trabajo cuando los libros aparecieron, no puedo asegurar que mi juicio sobre ellos esté exento de prevención. Pero a mí me pareció que demostraban del modo más palmario la necesidad de que el historiador del estilo organizara una contraofensiva atravesando la frontera del psicólogo. Lo que espero traer de vuelta de tal expedición es algo más que algunos resultados aislados de experimentos psicológicos. Es la noticia de que se está produciendo una reorientación radical de todas las ideas tradicionales sobre la mente humana, lo cual no puede dejar indiferente al historiador del arte. Tal reorientación se encuentra implícita en el estudio por Arnheim del arte de los niños y en las ideas de Ehrenzweig sobre la percepción inconsciente, pero la insistencia de ambos en los conceptos y la terminología de una particular escuela de teoría psicológica han enturbiado tal vez un poco la generalidad y la importancia de aquella reorientación. Los términos básicos que críticos, artistas e historiadores han usado hasta ahora con confianza han perdido buena parte de su validez, una vez contrastados. La entera idea de la «imitación de la naturaleza», la «idealización» o la

«abstracción», descansa sobre la premisa de que lo que llega primero son «impresiones sensoriales» a las que subsiguientemente se elabora, deforma o generaliza.

K. R. Popper ha llamado a tal premisa «la teoría de la mente como balde», o sea la fantasía de que la mente es un receptáculo donde se depositan y elaboran los «datos sensorios». Ha demostrado la irrealidad de dicha premisa básica en el campo de la metodología científica y la teoría del conocimiento, desarrollando lo que él llama la «teoría del foco de luz», destacando la actividad del organismo viviente que nunca cesa de explorar y contrastar el medio ambiente. La fecundidad de tal enfoque se deja sentir progresivamente en muchos terrenos de la psicología. Por mucho que unas teorías difieran de otras, el interés de todas ellas va centrándose en la reacción del organismo y no ya en el estímulo. Se va aclarando que dicha reacción será vaga y general al principio y se hará progresivamente más articulada y diferenciada.

«El progreso en el aprendizaje va desde lo indefinido a lo definido, no desde la sensación a la percepción. No aprendemos a tener percepciones, sino a diferenciarlas», escribe J. J. Gibson, a propósito de la visión.

«La investigación moderna expone como probable que al principio no hay más que totalidades desorganizadas y amorfas, que se diferencian progresivamente», escribe L. von Bertalanffy sobre sus problemas de biología teórica.

Sería fácil encontrar citas paralelas en los escritos de Jean Piaget sobre el crecimiento intelectual de los niños, o en los de Freud y sus discípulos sobre el desarrollo emotivo de los niños. Incluso los estudios recientes sobre la manera en que puede decirse que las máquinas «aprenden» destacan la misma dirección: de lo general a lo particular. En el curso de este libro me he referido a veces a tales paralelismos. Lo he hecho con timidez, ya que en estos campos no soy ni siquiera un invasor del terreno. Además, tengo muy presentes los peligros del diletantismo, y las variaciones de la moda en materias semejantes. En último término sólo puede hallarse una justificación para el enfoque que propugno en este libro: el de que resulte útil para la labor cotidiana del historiador. Pero en un estudio sobre la ilusión, difícilmente podía prescindir de una teoría de la percepción. Y precisamente en este orden lo que más provechoso me resultó fue seguir las líneas indicadas, formulando las cuestiones en términos de clasificación y

categorización, y no en términos de asociación. El modelo teórico de este enfoque, que en definitiva se remonta a Kant, se encuentra desarrollado con la máxima consecuencia en el libro de E A. Hayek, *The Sensory Order*. Pero lo que más me ha aprovechado ha sido la insistencia de Popper sobre el papel de la anticipación y de las pruebas corroboratorias. En psicología tal enfoque orienta la teoría de Brunes y Postman, que «todos los procesos cognitivos, ya tomen la forma de percepción, de pensamiento o de recuerdo, representan "hipótesis" que el organismo sienta [...]. Las hipótesis exigen "respuesta" en forma de alguna experiencia ulterior, respuestas que las confirmarán o desmentirán».

Forman parte de la lógica de esta situación, como ha mostrado Popper, el que aquellas «hipótesis» nunca pueden ser más que provisionales, en tanto que su refutación será final. No se da ninguna distinción rígida, por consiguiente, entre percepción e ilusión. La percepción emplea todos sus recursos para desarraigar las ilusiones nocivas, pero a veces no logrará «refutar» una hipótesis falsa, por ejemplo, cuando tiene que enfrentarse con obras de arte ilusionista.

Creo firmemente que alguna teoría de ese estilo, sobre el método de ensayo y error en la percepción, resultará fecunda en terrenos distintos del mío, pero me he esforzado por mantener en el trasfondo la teoría general. Mi asunto principal era el análisis de la formación de imágenes, o sea el modo como los artistas descubrieron algunos de esos secretos de la visión por el método de «hacer y comparar». Lo que los muchachos egipcios de Alain tenían que aprender antes de que pudieran crear una ilusión de realidad no era «copiar lo que veían», sino manipular esas ambiguas indicaciones en las que tenemos que confiar en la visión estacionaria, hasta que su imagen no se distinguiera de la realidad. En otras palabras, en vez de jugar al «conejo o pato» tenían que inventar el juego de «tela o naturaleza», jugado con una configuración de tierra coloreada que —a una cierta distancia por lo menos— pudiera resultar en una ilusión. Artístico o no, es éste un juego que sólo podía hallarse como resultado de ensayos y errores sin cuento. Como un experimento secular en la teoría de la percepción, el arte ilusionista merece tal vez atención incluso en una época que lo ha abandonado en favor de otros modos de expresión.

Corriendo el riesgo de revelar de antemano en qué va a parar la intriga, confesaré al lector o crítico apresurado que estas conclusiones, anticipadas aquí, no se presentarán por extenso hasta el noveno capítulo del libro, donde

se reanudará el desarrollo de ciertos problemas discutidos en esta introducción. No puedo ahora impedir que pasen en seguida a aquellas páginas, pero creo tener derecho a argüir que un libro dedicado a argumentar una tesis sólo puede estar construido como un arco. La piedra que lo cierra tiene que parecer colgada en el aire, mientras no se ve que la sostienen las piedras vecinas. Cada capítulo de este libro tiene a su manera una tendencia centrípeta, hacia el centro del problema, pero los resultados de un capítulo necesitan el apoyo de la estructura entera. Los límites del parecido impuestos por el medio y por el esquema, las conexiones en la formación de imágenes entre forma y función, y sobre todo el análisis del papel del contemplador en la resolución de ambigüedades, son imprescindibles para hacer plausible el mondo aserto de que el arte tiene historia porque las ilusiones del arte no son sólo fruto del análisis de las apariencias que el artista practica, sino instrumento indispensable para dicho análisis. Espero que el lector no se detendrá en este punto, sino que me seguirá, contrastando la idea en su aplicación a la expresión fisonómica y, más allá, hasta las fronteras de la estética, aquella tierra prometida que sólo divisará de lejos.

Tengo perfecta conciencia de que esa lenta marcha por las arenas movedizas de la teoría de la percepción tiene que fatigar mucho al lector apresurado por llegar al corazón emotivo del arte. Pero creo que en la discusión de cuestiones vitales las posiblidades de obtener un resultado son mayores cuando antes se ha desbrozado un poco el terreno. Me confirma en esta convicción un pasaje de *Psychoanalytic Explorations in Art*, de mi difunto amigo y mentor Ernst Kris, con quien tan a menudo comenté esos temas y que no vivió para leer la versión final del presente libro:

«Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que ningún artista es independiente de predecesores y modelos, que él, no menos que el científico y el filósofo, es parte de una tradición específica y trabaja en una estructurada zona de problemas. El grado de maestría dentro de este marco y, al menos en ciertos períodos, la libertad de modificar estas exigencias, es de presumir que formen parte de la compleja escala por la que se mide el logro. Sin embargo, poco ha contribuido hasta ahora el psicoanálisis a una comprensión del sentido del propio marco; la psicología del estilo artístico está por escribir.»

El lector no debe esperar que los siguientes capítulos llenen el vacío señalado por Kris. Las psicología de la representación, por sí sola, no puede

resolver el enigma del estilo. Están presentes las no exploradas presiones de la moda y los misterios del gusto. Pero si queremos comprender alguna vez la acción de estas fuerzas sociales sobre nuestra actitud frente a la representación en el arte —el cambiante prestigio de la maestría o el súbito hastío por la trivialidad, la atracción de lo primitivo y la frenética busca de alternativas, que pueden determinar las fluctuaciones del estilo—, primero tenemos que probar a contestar las sencillas preguntas planteadas por el chiste de Alain.

Capítulo 1

De la luz a la pintura

> La pintura es la maga más asombrosa; sabe persuadirnos, mediante las más evidentes falsedades, de que es la verdad pura.
> Jean-Étienne Lyotard, *Traité des Principes et des régles de la peinture*

I

Entre los tesoros de la *National Gallery of Art* de Washington figura un cuadro de Wivenhoe Park en Essex, por John Constable (ilustración 5). No se necesita ningún conocimiento histórico para ver su belleza. Cualquiera puede gozar el encanto rural de la escena, la habilidad y la sensibilidad del artista para traducir el juego de la luz solar sobre los prados verdes, las suaves ondulaciones en el lago con sus cisnes, y la hermosa estructura de nubes que cierra el conjunto. El cuadro parece tan carente de esfuerzo y tan natural que lo aceptamos como una reacción, sin preguntas y sin problemas, ante la belleza del campo inglés.

Pero para el historiador este cuadro tiene un atractivo suplementario. Él sabe que ese frescor de visión fue conquistado en dura lucha. El año 1816, en el que Constable pintó aquella finca de uno de sus primeros clientes y protectores, señala una reorientación en su carrera artística. Se encaminaba hacia aquella concepción de la pintura que más adelante había de resumir en sus conferencias en Hampstead. «La pintura es una ciencia», dijo Constable, «y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?»

Lo que Constable llamaba «filosofía natural» es lo que hoy llamamos

«física»; el aserto de que la quieta y nada pretenciosa pintura de Wivenhoe Park tendría que clasificarse junto con los abstrusos experimentos de los físicos en sus laboratorios no puede menos de dejar perplejo al principio. Sin embargo, estoy convencido de que no convendría confundir la afirmación de Constable con esos desaforados pronunciamientos mediante los cuales los artistas gustan a veces de sorprender y estremecer a sus complacientes contemporáneos. Constable sabía de qué hablaba. En la tradición occidental es un hecho que la pintura se ha cultivado como una ciencia. Todas las obras de esta tradición que vemos expuestas en nuestras grandes colecciones aplican descubrimientos que son resultado de una experimentación incesante.

Si esto suena un poco a paradoja, es sólo porque buena parte del conocimiento obtenido en el pasado mediante tales experimentos es hoy de dominio público. Se puede enseñar y aplicar con la misma facilidad con que usamos las leyes del péndulo en un reloj de pesas, aunque se necesitó un Galileo para descubrirlas y un Huygens para aplicarlas. Y es el hecho que hay artistas que piensan que el terreno al que Constable dedicó sus esfuerzos científicos está ya del todo investigado, y que ellos tienen que encaminarse a zonas diferentes para hacer experimentos. En vez de explorar el mundo visible, hurgan en los misterios de la mente inconsciente o ensayan cuál será nuestra reacción ante formas abstractas. Comparada con esas agitadas actividades, la pintura de Wivenhoe Park de Constable parece tan natural y tan obvia que tendemos a pasar por alto su audacia y su logro. La aceptamos como un simple registro fiel de lo que el artista tenía enfrente, «una mera transcripción de la naturaleza», según se describe a veces en cuadros de este tipo, una aproximación al menos a esa exactitud fotográfica contra la que se han rebelado los artistas modernos. Hay que admitir que semejante descripción tiene su punto de verdad. No cabe duda de que el cuadro de Constable se parece a una fotografía mucho más que las obras de un cubista o de un artista medieval. ¿Pero qué queremos significar cuando decimos que una fotografía, a su vez, se parece al paisaje que representa? El problema no es fácil de discutir únicamente con ayuda de ilustraciones, ya que las ilustraciones incurren inevitablemente en una petición de principio. Pero no debería resultar demasiado difícil explicar por lo menos uno de los puntos en que los experimentos del pintor son contiguos a los de los físicos. Las dos fotografías aquí reproducidas (ilustración 6) se tomaron desde el punto donde debía estar Constable cuando pintó Wivenhoe Park. Porque el parque existe todavía, aunque la casa fue muy alterada y unos rododendros

tapan ahora la vista del lago. ¿Qué es lo que estas fotografías «transcriben»? Desde luego no hay ni un centímetro cuadrado en la fotografía que pudiera ser idéntico a, pongamos por caso, una imagen en un espejo, tal como pudiera producirse sobre el terreno. La razón es obvia. La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono entre un muy estrecho registro de grises. Ni que decir tiene que ninguno de estos tonos corresponde a lo que llamamos «realidad». Por ejemplo, la escala depende en gran medida de la selección del fotógrafo en su cuarto de revelado y es en parte resultado de manipulaciones. El hecho es que las dos fotografías aquí reproducidas son dos revelados de un mismo negativo. La realizada en una escala estrecha de grises produce un efecto de luz nebulosa; la otra, en la que se usaron contrastes más fuertes, da un efecto diferente. El revelado, por consiguiente, no es ni siquiera una «mera» transcripción del negativo. El fotógrafo que deseara obtener el máximo resultado a partir de esa instantánea tomada en un día lluvioso tendría que convertirse también él en experimentador con diferentes exposiciones y diferentes papeles. Si eso es verdad en su humilde actividad, cuánto más se aplicará a la del artista.

Porque tampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio. También él está estrictamente atado al registro de tonos que su medio puede proporcionar. Cuando el artista trabaja en blanco y negro esta transposición se ve fácilmente. Por casualidad, tenemos dos dibujos hechos por Constable casi desde el mismo punto. En uno (ilustración 7) parece haber usado un lápiz de punta más bien dura. Tenia por consiguiente que ajustar todas sus gradaciones a lo que es objetivamente un registro muy estrecho de tonos, desde el caballo negro en primer plano hasta los lejanos árboles a través de los cuales parece transparentarse la luz del cielo, según la representa el papel grisáceo. En un dibujo posterior (ilustración 8) usó un medio más oscuro y más tosco que permitía un contraste más violento. Pero lo que aquí llamamos «contraste» es de hecho una diferencia muy pequeña en la intensidad de la luz reflejada desde zonas diferentes del dibujo. El mismo paisaje lo representó en un boceto al óleo (ilustración 9), actualmente en Oxford, en el que las gradaciones tonales son traspuestas a zonas coloreadas. ¿Reproduce pues el cuadro lo que el artista tenía ante los ojos?

Es tentador pensarlo. ¿Por qué no podría el pintor ser capaz de imitar los colores de cualquier objeto, si el escultor de figuras de cera ejecuta su truco tan notablemente bien? Ciertamente el pintor lo puede, si está dispuesto a sacrificar el aspecto del mundo visible que probablemente le interesa más, el

aspecto de la luz. Cuando decimos que una imagen se parece exactamente a su prototipo queremos significar usualmente que los dos objetos no se distinguirían si los viéramos uno al lado del otro en la misma luz. Situémoslos en luces diferentes y la semejanza desaparecerá. Si la diferencia es pequeña podemos todavía restaurar el ajuste abrillantando los colores del objeto que tiene menos luz, pero no podremos si uno está al sol y el otro a la sombra. No es gratuito el que desde tiempos antiguos se haya recomendado a los pintores que tengan talleres encarados al norte. Porque si el pintor de un retrato o de un bodegón espera copiar el color de su motivo zona tras zona, no puede permitir que un rayo de luz interfiera en su trabajo. Imaginemos que está copiando un mantel blanco con el más blanco de sus blancos, ¿cómo podría su paleta proporcionar la claridad suplementaria de una mancha de sol o el brillo de un reflejo centellante? Al pintor de paisaje le sirve todavía menos la imitación literal. Recordemos una vez más los apuros del fotógrafo. Si quiere que admiremos las maravillosas tonalidades otoñales que fotografió en su última excursión, nos meterá en el cuarto oscuro donde proyectará sus transparencias en una pantalla de plata. Sólo la luz extraída de la lámpara proyectora, con ayuda de la adaptabilidad de nuestros ojos, le permitirá alcanzar el registro de intensidades lumínicas de que gozó en la naturaleza.

Se da el caso de que el propio Constable tuvo ocasión de comentar un recurso parecido. En una carta describe el nuevo invento llamado «diorama», que se exponía en los años veintitantos. «Es en parte una transparencia; el espectador está en una cámara oscura, y es muy agradable, y tiene mucha ilusión. Queda fuera del redil del arte, porque su objeto es el engaño. El arte agrada recordando, no engañando.»

De escribir hoy, Constable habría usado probablemente la palabra «sugiriendo». El artista no puede copiar un césped soleado, pero puede sugerirlo. Cómo lo haga exactamente en cada ejemplo particular es su secreto, pero la palabra de conjuro que posibilita esta magia la saben todos los artistas: es «relaciones».

Ningún crítico profesional ha visto la naturaleza de este problema con más claridad que un famoso artista aficionado que se dedica a la pintura como pasatiempo. Pero no se trata de un aficionado ordinario, sino de Winston Churchill:

> *«Sería interesante que alguna auténtica autoridad investigara con*

> *cuidado el papel que la memoria desempeña en el pintar. Miramos al objeto con una mirada fija, luego a la paleta, y en tercer lugar a la tela. La tela recibe un mensaje enviado desde el objeto natural, usualmente unos pocos segundos antes. Pero* en route *ha pasado por una oficina de correos. Se ha transmitido en cifra. Se le ha transformado de luz en pintura. Llega a la tela como un criptograma. En tanto no se le ha colocado en su correcta relación con todo lo demás que hay en la tela no se le puede descifrar, no resulta aparente su sentido, no se le ha vuelto a traducir desde el mero pigmento a la luz. Y entonces la luz no es ya la de la naturaleza, sino la del arte.*»

Yo no soy la «auténtica autoridad» sobre la memoria a la que apela Churchill para una explicación de este misterio, pero me parece que no podremos atacar este aspecto hasta haber aprendido algo más sobre esa «transmisión cifrada» de la que él habla.

II

No estoy seguro de que nunca nos sorprendamos todo lo que debiéramos de nuestra capacidad para leer imágenes, es decir, para descifrar los criptogramas del arte. Para Churchill la «oficina de correos» y su código cifrado no eran más que una brillante metáfora, pero no estaría mal que la tomáramos literalmente. Después de todo, las oficinas de correos (en Inglaterra al menos) transmiten información visual, tal como diagramas meteorológicos y fotografías, mediante el telégrafo y la radio, y para hacerlo tienen realmente que «cifrarla» en sistemas simples de señalización. Los detalles técnicos de este proceso no tienen por qué interesarnos; basta decir que una imagen sencilla pero aprovechable puede traducirse a un conjunto de unidades iguales que están o llenas o vacías. Cualquier gran anuncio callejero compuesto de bombillas eléctricas es un ejemplo de este principio: una notación de lo que tiene que estar «apagado» o «encendido» creará la configuración lumínica deseada. La fotografía telegrafiada y la misma pantalla de televisión, producidas como están por las variadas intensidades de un rayo que recorre el campo, ilustran el principio en cuestión. Pero antes de que me encuentre metido en terrenos en los que me muestre demasiado ignorante, prefiero retirarme al menos arriesgado ejemplo de las formas de arte en las que esta creación de criptogramas puede estudiarse con mayor facilidad. En muchos procedimientos artísticos se aplica el principio del «encendido» y «apagado»: recordemos ciertos tipos de bordado o de encaje en que los agujeros de la trama se llenan o se dejan vacíos, proporcionando

perfectas imágenes de hombres y animales (ilustración 10). En un medio tal no importa si los cuadrados llenos representan «figura» o «fondo». Lo único que cuenta es la relación entre las dos señales.

Tal vez fuera alguna técnica textil en la que la inversión de las relaciones era frecuente y automática lo que primero descubrió a los artesanos que la imagen negativa es tan fácil de descifrar como la positiva. Es bien sabido que los pintores de vasos griegos usaron este principio de inversión cuando pasaron de la técnica temprana de las figuras negras al estilo de las figuras rojas, en el que se reserva para la figura la tonalidad de la arcilla cocida (ilustración 11). Sabían que lo necesario para destacar la forma interesante del fondo sin interés es la relación de contraste, de «sí» o «no», prescindiendo de la dirección del cambio.

Los griegos siguieron adelante a partir de allí y desarrollaron los criptogramas para la forma del volumen, no ya para la silueta plana, o sea el código de tres tonos para el «modelado» en luz y sombra que permaneció como básico en todos los posteriores desarrollos del arte occidental. El sistema recibe un buen ejemplo en un vaso del sur de Italia, donde la forma de la cabeza es «realzada» con pintura blancuzca en un lado del vaso para sugerir la luz y «sombreada» con un tono más oscuro en el lado opuesto (ilustración 12). En vez de que un mero «sí» indique la forma deseada, tenemos el tono neutral y sus dos modificaciones hacia la luz y la oscuridad.

Ningún procedimiento mejor que el del mosaico para ilustrar el carácter de código cifrado de esta gradación. Cuatro tonos graduados de teselas bastarán para que los mosaístas de la antigüedad clásica sugieran las relaciones básicas de la forma en el espacio. Confieso ser lo bastante ingenuo para admirar esos simples ardides de los artesanos que pavimentaron con sus mosaicos las villas y los baños a través del Imperio romano (ilustración 13). Ejemplifican los criptogramas relacionales que siguieron utilizándose en el arte occidental, el contraste entre figura y fondo por una parte y, dentro de la figura, las modificaciones del «color local» mediante el simple «más» o «menos» de luz.

El hecho es que nos hemos vuelto tan obedientes a las sugestiones del artista que nos adaptamos con perfecta facilidad a la notación en la que líneas negras indican a la vez la distinción entre fondo y figura y las gradaciones de sombreado que se han hecho tradicionales en todas las técnicas gráficas. El grabado en madera de *La caída*, de Baldung Grien

(ilustración 14), nos parece perfectamente completo y legible en su notación de blanco y negro. Tanto más interesante resulta estudiar el efecto adicional de la segunda plancha (ilustración 15), uno de los primeros ejemplos de la técnica del grabado en madera con claroscuro. Rebajando la tonalidad del fondo el artista puede ahora utilizar el blanco del papel para indicar la luz. La ganancia obtenida mediante esta modesta extensión del registro es asombrosa, ya que esas indicaciones de luz no sólo aumentan la sensación de modelado sino que nos comunican lo que llamamos «textura»: la manera como se comporta la luz al dar en determinada superficie. Sólo en la versión en claroscuro del grabado, por consiguiente, obtenemos la «sensación» del escamoso cuerpo de la serpiente.

La relación en tres grados se ha acreditado ciertamente como un instrumento ideal para que el arte occidental explorara nuestra reacción ante la luz. Pero también somos capaces de leer un sistema de dos grados a la inversa, por así decir. Artistas como Urs Graf experimentaron con éxito una técnica que elimina toda indicación de sombreado y sólo expresa la incidencia de la luz (ilustración 17) en contraste con un fondo oscuro. Nuestra reacción a las relaciones hace que esta curiosa notación parezca perfectamente «natural».

El hecho de que todas las técnicas gráficas operen con una notación convencional es, naturalmente, un hecho familiar, pero al llegar a la pintura se encuentra todavía cierta dosis de confusión en las ideas del público y de los críticos acerca de lo que entendemos por «fiel al natural». La tarea del pintor, con sus muchos colores, parece enormemente más fácil que la del artista gráfico, con sus limitados criptogramas. En realidad es más compleja. Su propósito de «imitación» puede atravesarse en el camino de la información básica sobre relaciones, que necesitamos para nuestro desciframiento. Debo confesarme culpable de compartir esta confusión en *La historia del arte*, cuando cité una muy conocida anécdota sobre Constable y su cliente, George Beaumont: «El cuento dice que un amigo le sermoneó porque no daba a su primer plano el requerido pardo saturado de un viejo violín, y que entonces Constable tomó un violín y lo dejó entre la hierba, para mostrar a su amigo la diferencia entre el verde fresco que vemos y los tonos calientes exigidos por la convención.»

Fue un gesto divertido, pero evidentemente no debemos concluir que Beaumont no se había fijado nunca en que la hierba es verde y los violines son pardos, o que Constable hizo tan memorable descubrimiento. Ambos sabían, naturalmente, que una tal equiparación cromática es necia. Lo que se

discutía era algo mucho más sutil: cómo reconciliar lo que llamamos «color local» con el registro de gradaciones tonales que el pintor de paisaje necesita para sugerir la profundidad.

Encontramos un eco de las discusiones sobre la cuestión en una observación de Benjamin West consignada en *The Farington Diary*. «Él piensa que Claude (ilustración 18) empezaba sus cuadros estableciendo simples gradaciones de colores planos desde el horizonte hasta lo alto del cielo, y desde el horizonte hasta el primer plano, sin poner nubes en el cielo ni formas específicas en el paisaje hasta tener bien sentadas aquellas relaciones. Cuando tenía todo bien precisado a este respecto, pintaba las formas, y así conseguía una gradación debida, desde la línea horizontal hasta lo alto de su cielo, desde la línea horizontal hasta el primer plano. Smirke observó cuán enteramente se evitaba todo color positivo, incluso en las ropas de las figuras. Turner dijo que él se sentía a la vez contento y desgraciado cuando miraba aquello, parecía encontrarse más allá de toda posibilidad de imitación.»

Estos experimentos con gradaciones, desde un azul pálido hasta un pardo suave, por los artistas de los siglos XVII y XVIII, le enseñaron a George Beaumont cómo se sugerían la luz y la distancia en un paisaje. El siglo XVIII había inventado incluso un artilugio mecánico para ayudar al pintor en su transposición del color local a un registro más estrecho de tonos. Consistía en un espejo incurvado con una superficie tonalizada, al que con justicia se llamaba a veces el «espejo de Claude», y que se suponía cumplía la función que la fotografía en blanco y negro cumple para nosotros, la de reducir la variedad del mundo visible a gradaciones tonales. Que el método tenía sus méritos, no hay por qué ponerlo en duda. Los maestros del siglo XVIII obtuvieron efectos muy agradables con primeros planos de pardos cálidos y lejanías de fríos azules plateados.

Al mirar el retrato de Reynolds de Lady Elizabeth Delmé y sus hijos (ilustración 19), que está en la *National Gallery* de Washington, o incluso el *Paisaje con un puente* de Gainsborough (ilustración 20), apreciamos el valor de una gradación uniforme basada en el pardo del primer plano. Y en realidad, una ojeada a la *Vista de la catedral de Salisbury* de Constable (ilustración 21) nos convence de que también él obtenía la impresión de luz y de profundidad modulando tonos. La diferencia es sólo de grado. Constable puso en tela de juicio la necesidad de encerrarse en una escala única. Quería ensayar el efecto de respetar un poco más el color local de la

hierba, y efectivamente en su Wivenhoe Park le vemos empujando más el registro hacia la dirección de los verdes claros. Sólo «hacia la dirección de [...]», porque ni que decir tiene que si pusiéramos hierba fresca junto a la tela, ésta seguiría pareciéndose más a un violín de Cremona. Es una transposición, no una copia.

Una vez que nos hemos dado cuenta de este hecho básico, la afirmación del maestro, de que todos los cuadros deberían mirarse como experimentos de ciencia natural, pierde mucho de su carácter desconcertante. Él intentaba producir en una tela lo que llamaba los «evanescentes efectos del claroscuro natural», utilizando un medio que excluye la identidad de la copia. Por ejemplo, al principio se daba una resistencia contra tanto verde, que se creía desequilibraba la gradación tonal requerida. Se cuenta una historia patética de una ocasión en la que Constable formaba parte del jurado de la Royal Academy, de la que era miembro, cuando por error uno de sus propios cuadros fue colocado en el caballete para que lo juzgaran, y uno de sus colegas se precipitó a decir: «Que se lleven ese verde asqueroso.» Pero también sabemos que cuando su *Carro del heno* se expuso en París, los artistas franceses se sintieron estimulados a repetir el experimento, y aclararon sus paletas. No necesitamos más que pasear por cualquier galería para ver que al fin el método de Constable encontró aceptación. Al verde no se le considera ya «asqueroso». Sabemos leer cuadros mucho más claros, como los paisajes de Corot (ilustración 22), y lo que es más, gozamos de la sugestión de la luz sin echar de menos los contrastes tonales que se creían indispensables. Hemos aprendido una nueva notación, y extendido el registro de nuestra conciencia visual.

Ésta es la lección principal que el historiador debería aprender de las mediciones de los físicos. La verdad de un cuadro de paisaje es relativa, y lo es tanto más cuanto más se atreve el artista a aceptar el desafío de la luz. Grandes científicos, así Brücke en el siglo XIX, sacaron incluso de este hecho la conclusión de que los pintores no deberían atreverse con escenas soleadas. «Algo más de poesía y algo menos de sol de mediodía resultaría muy saludable para nuestros modernos pintores de paisaje», escribió en 1877. Ahora sabemos que se equivocaba, pero nos resulta fácil saberlo. Los experimentos de los impresionistas nos han convencido de que es posible superar esas limitaciones del medio: un pintor como Monet (ilustración 23) es capaz de sugerir el efecto del sol de mediodía utilizando la cegazón que produce al reverberar, y cuadros como esos ganarán incluso en poesía por efecto del empeño del artista en lograr lo imposible. Para vaticinar aquel

logro, Brücke hubiera tenido que ser el mismo un artista creador. Para un científico, sus objeciones eran perfectamente racionales. Demasiado a menudo, el conflicto entre artista y público, entre tradición e innovación, se cuenta sin atender a este simple hecho. Se nos muestra a un lado el público cegato, nutrido de falsedades, y al otro lado el artista, el que ve la verdad. Una historia basada en semejante falacia no puede ser nunca buena. Y nada mejor, para ayudarnos a superar estas limitaciones, que la descripción que hace Constable de la pintura de paisaje como una investigación de las leyes naturales.

Sólo en un aspecto tendríamos tal vez que corregir su formulación. Lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos «realidad». Para entender este acertijo —en la medida en que puede decirse que hemos llegado a entenderlo—, la ciencia tuvo que explorar la capacidad de nuestras mentes para registrar relaciones más que elementos individuales.

III

La naturaleza no nos dotó de esta capacidad con el fin de que produjéramos arte: al parecer nunca lograríamos orientarnos por el universo si no tuviéramos esta sensibilidad para las relaciones. Así como una melodía sigue siendo la misma en cualquier clave en que se la ejecute, reaccionamos ante los intervalos lumínicos, ante lo que se ha llamado «gradientes», más que ante la cantidad medible de la luz reflejada desde un objeto dado. Y cuando digo «nosotros», incluyo a los polluelos recién nacidos y a otros semejantes nuestros que con tanta amabilidad contestan a las preguntas que los psicólogos les hacen. Según un experimento clásico de Wolfgang Köhler, podemos tomar dos pedazos de papel gris, uno más claro y otro más oscuro, y enseñar a los polluelos a esperar comida cuando ven el más claro. Si luego hacemos desaparecer el papel oscuro y lo reemplazamos por otro más claro todavía, las engañadas criaturas esperarán la cena, no al ver el mismo papel con el cual la han esperado siempre, sino al ver el papel con el cual la esperarían en términos de relaciones, o sea con el más claro de ambos papeles. Sus cerebritos están acomodados a gradientes más que a estímulos individuales. Las cosas no les andarían muy bien si la naturaleza hubiera decidido otra cosa. Porque, ¿podría acaso un recuerdo del estímulo

exacto ayudarles a identificar el papel particular? Difícilmente. Una nube pasando ante el sol cambiaría su claridad, y lo mismo podría resultar de una inclinación de la cabeza, o de un enfoque desde un ángulo distinto. Si lo que llamamos «identidad» no estuviera anclado en una relación constante con el medio ambiente, se perdería en el caos de danzantes impresiones que nunca se repiten.

Lo que alcanza nuestra retina, tanto si somos polluelos como seres humanos, es una confusión de danzantes puntos luminosos que estimulan los hilos y conos sensitivos destinados a enviar sus mensajes al cerebro. Lo que vemos es un mundo estable. Hace falta un gran esfuerzo imaginativo y un aparato considerablemente complejo para adquirir conciencia del tremendo golfo que separa a una cosa de otra. Consideremos cualquier objeto, un libro o un trozo de papel. Cuando lo recorremos con la mirada nos proyecta en ambas retinas un juego vibrátil, nunca en reposo, de luz de distintas longitudes de onda e intensidades. Apenas cabe pensar que el esquema se repita nunca idénticamente: el ángulo desde el que miramos, la luz, el tamaño de nuestras pupilas, todo esto habrá cambiado. La luz blanca que una hoja de papel refleja cuando está vuelta hacia la luz es mucho más intensa que la que refleja cuando está vuelta hacia otro lado. No es que no notemos algún cambio; tenemos que notarlo para poder hacernos una idea de la iluminación. Pero nunca tenemos conciencia del grado objetivo de tales cambios a no ser que utilicemos lo que los psicólogos llaman una «pantalla de reducción», en esencia un agujero por el que podemos ver una mancha de color, pero que nos tapa sus relaciones. Los que han usado ese mágico instrumento cuentan los más extraños descubrimientos. Un pañuelo blanco a la sombra puede ser objetivamente más oscuro que un pedazo de carbón al sol. Raramente confundimos un objeto con otro porque en general el carbón será la mancha más oscura en nuestro campo de visión, y el pañuelo la más clara, y la claridad relativa es lo que importa y aquello de que tenemos conciencia. El proceso de cifra del que habla Winston Churchill empieza en el camino desde la retina hasta nuestra mente consciente. El término que la psicología ha acuñado para designar esta relativa insensibilidad a las mareantes variaciones que se producen en el mundo que nos rodea es el de «constancia». El color, la forma y la claridad de los objetos nos permanecen relativamente constantes, aunque podamos notar alguna variación al cambiar la distancia, la iluminación, el ángulo de visión, etc. Nuestro cuarto sigue siendo el mismo cuarto desde la aurora al atardecer pasando por el mediodía, los objetos que lo ocupan guardan sus

formas y colores. Sólo cuando nos ocupamos en determinadas tareas que suponen atención a la incertidumbre de los aspectos adquirimos conciencia de la misma. No nos pondríamos a apreciar el color de una tela nueva bajo una luz artificial, y nos ponemos en el centro de la estancia cuando nos preguntan si un cuadro está horizontal en la pared. Salvo esos raros casos, es asombrosa nuestra capacidad para dar por descontadas las deformaciones, para hacer inferencias sobre la única base de las relaciones. A todos nos es familiar lo que ocurre en el cine, cuando nos dan un asiento lateral. Al principio la pantalla y sus imágenes nos parecen tan deformes e irreales que pensamos que lo mejor sería marcharnos. Pero a los pocos minutos ya sabemos tener en cuenta nuestra posición, y las proporciones se reajustan. Y lo mismo que con las formas ocurre con los colores. Una luz débil es desconcertante al principio, pero gracias a la adaptación fisiológica del ojo adquirimos en seguida el sentimiento de las relaciones, y el mundo toma su aspecto familiar.

Sin esta facultad, del hombre como de todo animal, para reconocer identidades a través de las variaciones de diferencia, para tener en cuenta los cambios de condiciones, y para preservar el marco de un mundo estable, el arte no podría existir. Cuando abrimos los ojos debajo del agua reconocemos objetos, formas y colores, aunque a través de un medio desacostumbrado. La primera vez que vemos un cuadro lo vemos en un medio desacostumbrado. Y esto no son meros juegos de palabras. Las dos capacidades se interrelacionan. Cada vez que nos encontramos con un tipo de transposición desusado, se da un breve momento de sobresalto y un período de ajuste, pero es un ajuste para el cual disponemos del mecanismo.

IV

Sospecho que en este orden de cosas se encuentra la respuesta preliminar a la pregunta de hasta qué punto tenemos que aprender a leer imágenes tales como los dibujos de línea o las fotografías en blanco y negro, y de hasta qué punto dicha capacidad es innata. En la medida en que puedo aseverarlo, las tribus primitivas que nunca han visto imágenes tales no son siempre capaces de descifrarlas. Pero sería un error concluir de ahí que el simbolismo de la fotografía es meramente convencional. Al parecer se aprende con sorprendente celeridad, una vez comprendida la naturaleza del ajuste requerido.

Creo que un hecho parecido explica a la vez la dificultad inicial y la

subsiguiente facilidad para ajustarnos a nuevos tipos de notación en pintura. Para ojos acostumbrados al estilo del *Retrato de Sonia* de Fantin-Latour (ilustración 24), el *Señora de Michel-Lévy* de Manet (ilustración 25) debe de haber parecido al principio tan crudo y chillón como la luz le parece al buzo.

Una vez más, en la correspondencia de Constable encontramos rica documentación sobre esta dificultad que se cruza en el camino del artista innovador. Una vez en que le han hablado de un pájaro raro, un comprador en perspectiva de un paisaje suyo, el amargado pintor escribe: «¿No haría yo mejor pegoteando la tela con barro y hollín, ya que el hombre es un entendido, y a lo mejor prefiera suciedad y porquería a frescor y belleza?» En otra parte escribe: «Las telas borrosas y puercas reemplazan a las propias obras de Dios.» Al estar empeñado en expresar la luz, no podía menos de deplorar y despreciar los hábitos visuales del público que tenía la mirada acomodada a la penumbra de los barnices envejecidos. Su punto de vista, como sabemos, ha prevalecido. El barniz amarillo que se extendía por encima de los cuadros del siglo XIX para darles lo que se llamaba un «tono de galería» ha desaparecido junto con el espejo de Claude. Nos han enseñado a mirar a la luz sin ponernos gafas oscuras.

Pero sería algo temerario dar por sentado que esta revolución nos ha entregado por fin la verdad y que ahora sabemos cómo tienen que ser los cuadros. Constable tenía razón al deplorar los hábitos visuales de quienes estaban acostumbrados a mirar telas sucias; y en este sentido llegó hasta el punto de deplorar la fundación de la *National Gallery* de Londres, que según él significaría «el fin del arte en esta pobre vieja Inglaterra». Pero puede ser que hoy la situación se haya invertido. La paleta más clara, los colores fuertes e incluso chillones a que nos han acostumbrado el impresionismo y luego la pintura del siglo XX (por no hablar de carteles y luces de neón), es posible que nos hayan vuelto difícil el aceptar las tranquilas gradaciones tonales de estilos anteriores. La *National Gallery* de Londres se ha convertido en foco de discusión sobre el grado de reajuste a que tenemos que disponernos cuando miramos cuadros antiguos.

Me atrevo a pensar que es excesiva la frecuencia con que tal cuestión se describe como un conflicto entre los métodos objetivos de la ciencia y las impresiones subjetivas de artistas y críticos. No se trata de poner en duda la validez objetiva de los métodos usados en los laboratorios de las grandes galerías, ni mucho menos la buena fe de quienes los aplican. Pero puede

argüirse que los restauradores, en su labor difícil y cargada de responsabilidad, no tendrían que tener en cuenta sólo la química de los pigmentos, sino también la psicología de la percepción, la nuestra y la de los pollos. Lo que les pedimos no es que devuelvan su color prístino a pigmentos individuales, sino algo infinitamente más arduo y delicado: que conserven relaciones. Como sabemos, es en particular la impresión de luz lo que descansa sobre gradientes y no, según podría esperarse, sobre la luminosidad objetiva de los colores. Siempre que observamos un brusco aumento en la claridad de un tono, la aceptarnos como indicación de luz. Una pintura típicamente tonal, como el *Consejo a un joven artista* de Daumier (ilustración 26), nos recuerda este hecho básico. El abrupto cambio de tono introduce la luz solar en el penumbroso interior decimonónico. Estúdiese el ingenioso efecto de la luz del día vertiéndose por el ojo del Panteón, en el atractivo cuadro de Pannini (ilustración 27). Una vez más, es el recortado contorno de la mancha de luz lo que crea la ilusión. Tápese dicho contorno, y la impresión de luz desaparecerá en gran parte. Me han dicho que este hecho presenta un problema del que el restaurador tiene que adquirir conciencia. En cuanto inicia el proceso de limpieza, producirá una parecida diferencia de claridad, un gradiente inesperado que dará la impresión de que la luz se derrama por el cuadro. Es un efecto psicológico ingeniosamente explotado por un divertido cartel del *«National Clean-up Paint-up Fix-up Bureau»* (ilustración 28). Pero yo no mandaría mis cuadros a esta admirable institución a que me los limpiaran. Esa seductora impresión de luz de día disipando la penumbra se forma en el interior de la imagen, y el gradiente que la causa desaparecerá en cuanto quede terminada la limpieza. Por tanto, en cuanto nos acomodamos a la nueva clave de claridad, las constancias recobran sus derechos y la mente vuelve a su tarea condigna, la de apreciar gradientes y relaciones. Nos adaptamos a diferentes barnices igual a como nos adaptamos a diferentes condiciones lumínicas en la galería, siempre, naturalmente, que no se estropee por completo la visibilidad. El brillo añadido, me parece a mí, muchas veces se hunde otra vez en cuanto se ha gastado la primera impresión. Es un efecto semejante, para mí en todo caso, al de dar la vuelta al control de una radio pasando de la clave baja a la alta. Al principio de la música parece adquirir un tono afilado, pero también entonces reajusto mi expectativa y regreso a las constancias, pero con la suplementaria preocupación de si todos los gradientes han sido respetados y preservados por aquellos invisibles fantasmas, los ingenieros del sonido.

Me temo que forma parte de la naturaleza de las cosas el que el historiador desconfiará siempre del hombre de acción, en tales asuntos difíciles y delicados. Nos consterna tanto como a otro cualquiera el ver que se nos borran los documentos y se nos ensucian los cuadros, pero nosotros sabemos también cuán poco sabemos del pasado. De una cosa estamos absolutamente seguros: de que nuestras reacciones y nuestro gusto tienen que diferir a la fuerza de los de pasadas generaciones. Si es verdad que los victorianos se equivocaron tan a menudo, más razón tenemos para creer que también nosotros erraremos muchas veces, a pesar del perfeccionamiento de las técnicas. Sabemos, además, que no fue el siglo XIX la única época para la que la brillantez cromática pareció desagradable. Cicerón, por ejemplo, daba por evidente que un gusto cultivado se cansa de tal brillantez, no menos que de un hartazgo de dulce. «Con cuánta fuerza», escribe, «las pinturas no acostumbran a atraernos al principio por la belleza y variedad de su colorido, y sin embargo es la pintura vieja y ruda lo que retiene nuestra atención.» Más significativo todavía es un pasaje en Plinio donde habla de la inimitable manera que tenía Apeles de atenuar sus pigmentos con una transparencia oscura «de modo que el brillo de los colores no hiera el ojo». No sabemos qué grado de brillantez ofendía el gusto sensible de un griego del siglo IV o de un romano del siglo I. ¿Pero es acaso concebible el que testimonios famosos como éstos nunca indujeran a ningún maestro de los siglos XVI o XVII a emular a Apeles, aplicando un barniz oscurecedor para lograr una unidad tonal más sutil? Que yo sepa, nadie pretende siquiera que nuestros métodos «seguros» de limpieza podrían descubrir la presencia de un tal barniz, y mucho menos preservarlo. El hombre de acción, puesto ante un cuadro que se estropea, está tal vez obligado a aceptar el riesgo, pero ¿necesita negar que el riesgo existe?

La pregunta de qué aspecto tenían los cuadros cuando se pintaron es más fácil de plantear que de contestar. Por suerte, tenemos prueba supletoria en obras no desvaídas ni alteradas: me refiero en particular a las obras del arte gráfico. Algunos grabados de Rembrandt (ilustración 29), creo yo, nos proporcionan una asombrosa lección práctica sobre lo que es fiar de los tonos oscuros y de los contrastes apagados. ¿Es una casualidad que el número de los aficionados al grabado sea ahora menor que nunca? Quienes se han acostumbrado a la gran orquesta encuentran difícil el ajustar sus oídos al clavicémbalo.

Haríamos bien en recordar que, en arte, las relaciones no importan únicamente dentro de una pintura dada, sino también entre unos y otros

cuadros expuestos o vistos. Si, en la Frick Collection, pasamos de mirar la *Aldea con un molino entre árboles* de Hobbema (ilustración 30) al *Caballo blanco* de Constable (ilustración 31), este último cuadro nos parecerá tan lleno de luz y de atmósfera como Constable deseaba que lo viéramos. Pero si escogemos otro trayecto por la galería y llegamos con la mirada ajustada a la paleta de la escuela de Barbizon, de Corot (ilustración 22), por ejemplo, el cuadro de Constable parecerá eclipsado. Se encuentra en la otra ladera de la sierra que, para nosotros, separa la visión contemporánea de la del pasado.

La razón, creo, se encuentra precisamente en el papel que nuestra expectativa desempeña en el desciframiento de los criptogramas del artista. Llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados. Esperamos que se nos presente cierta notación, cierta situación del signo, y nos hemos preparado para hacerle frente. En esto la escultura es un ejemplo incluso mejor que la pintura. Cuando nos colocamos ante un busto, comprendemos lo que se espera que busquemos. Por lo regular, no lo tomaremos por la representación de una cabeza cortada; nos introducimos en la situación, y sabemos que aquello pertenece a la situación o convención llamada «bustos», con la que nos hemos familiarizado desde la infancia. Por la misma razón, tal vez, no echamos de menos el color en el mármol, como no lo echamos de menos en una fotografía en blanco y negro. Todo lo contrario. Muchas personas ajustadas de este modo sentirán una conmoción, no necesariamente de placer, si descubren que un busto ha sido ligeramente teñido. Un busto tal puede incluso parecerles desagradablemente imitativo del natural, trascendiendo, por así decir, la esfera simbólica en la que se esperaba que residiera, aunque objetivamente pueda estar alejadísimo de la proverbial imagen de cera que a menudo nos causa desazón porque se sale de la frontera del simbolismo.

Los psicólogos llaman «disposición mental» a tales niveles de expectativa, y este concepto ocupará de nuevo nuestra atención en futuros capítulos. Toda cultura y toda comunicación dependen de la interacción entre expectativa y observación, de las ondas de cumplimiento, de decepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados que constituyen la vida de cada día. Cuando alguien entra en la oficina, estaremos tal vez dispuestos a oírle decir «buenos días», y si se cumple nuestra expectativa apenas lo notaremos. Si no dice «buenos días», acaso reajustemos nuestra disposición mental y nos pongamos al acecho para otros síntomas de grosería o de hostilidad. Uno de los problemas del extranjero en un país es que le falta un marco de

referencia que le permita medir con seguridad la temperatura mental que le rodea. Un alemán esperará que le estrechen la mano en ocasiones en que un inglés apenas hará una inclinación de cabeza. Un campesino italiano puede escandalizarse ante el traje de una turista, que a nosotros nos parece un modelo de decencia. Lo que hay que tener presente es que, en esto como en todo, lo que cuenta es el «más» o el «menos», la relación entre lo esperado y lo experimentado.

La experiencia del arte no escapa a esta norma general. Un estilo, como una cultura o un estado de opinión, establece un horizonte de expectativa, una disposición mental, que registra desviaciones y modificaciones con sensibilidad exagerada. La historia del arte está llena de reacciones que sólo pueden entenderse así. A los acostumbrados al estilo que llamamos «Cimabue» (ilustración 32) y que esperaban se les presentara una notación similar, las pinturas de Giotto (ilustración 33) llegaron con la conmoción de un increíble parecido al natural. «No hay nada», escribe Boccaccio, «que Giotto no fuera capaz de retratar hasta engañar al sentido de la vista.» A nosotros nos puede parecer raro, pero ¿no hemos experimentado una conmoción similar, en un nivel muchísimo más bajo? Cuando el cine introdujo la «tercera dimensión», la distancia entre lo esperado y lo percibido fue tan grande que muchos sintieron la excitación de una ilusión perfecta. Pero la ilusión se gasta una vez que la expectativa sube un peldaño; la damos por sentada y queremos más.

Para nosotros los historiadores, estos simples hechos psicológicos presentan ciertas dificultades cuando discutimos la relación entre el arte y lo que llamamos realidad. No podemos dejar de mirar el arte del pasado con el telescopio del revés. Llegamos a Giotto retrocediendo por la larga ruta que parte de los impresionistas y pasa por Miguel Ángel y Masaccio, y por consiguiente lo que primero vemos en él no es parecido al natural sino contención rígida y altura majestuosa. Ciertos críticos, notablemente André Malraux, han concluido de ahí que el arte del pasado nos está completamente cerrado, que sólo sobrevive como lo que él llama «Mito», transformado y transfigurado según se le ve en los siempre cambiantes contextos del caleidoscopio histórico. Yo soy un poco menos pesimista. Creo que la imaginación histórica puede superar tales barreras, que podemos adquirir receptividad para diferentes estilos tal como podemos ajustar nuestra colocación mental a diferentes medios y diferentes notaciones. Claro que se requiere algún esfuerzo. Pero me parece que este esfuerzo vale eminentemente la pena, lo cual es una de las razones que me

han hecho elegir el problema de la representación como tema de estas conferencias.

Capítulo II

La verdad y el estereotipo

En relación con los fenómenos [...], el esquematismo del entendimiento constituye un arte oculto en lo profundo del alma humana. El verdadero funcionamiento de este arte difícilmente dejará la naturaleza que lo conozcamos y difícilmente lo pondremos al descubierto.

Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*

I

En su encantadora autobiografía, el ilustrador alemán Ludwig Richter cuenta que con un grupo de amigos, todos ellos jóvenes estudiantes de arte en Roma poco después de 1820, visitaron un día el famoso paisaje de Tívoli, y se sentaron en un punto a dibujar. Miraban con sorpresa, y más bien con reprobación, a un grupo de artistas franceses que llegaron también allí con un enorme bagaje de instrumental, y que aplicaban a la tela grandes cantidades de pintura con pinceles grandes y de cerda fuerte. Los alemanes, tal vez ofendidos por aquella arrogante truculencia, decidieron hacer todo lo contrario. Escogieron los lápices de punta más dura y afilada, capaces de traducir el motivo con firmeza y minuciosidad en sus menores detalles, y cada cual se inclinó sobre su pequeña hoja de papel, intentando transcribir lo que veía con la máxima fidelidad. «Nos enamoramos de cada brizna de hierba, de cada ramita, y nos negamos a que nada se nos escapara. Cada cual se esforzó por expresar el motivo tan objetivamente como pudiera.»

Sin embargo, cuando al atardecer compararon los frutos de su esfuerzo, sus transcripciones diferían en grado sorprendente. El temple, el color, incluso los contornos del motivo, habían experimentado una sutil transformación en cada uno de ellos. Richter sigue describiendo cómo aquellas diferentes versiones reflejaban los diferentes caracteres de los cuatro amigos; cómo, por ejemplo, el pintor melancólico hizo más rectos los contornos exuberantes y realzó los matices azules. Podría decirse que la anécdota ilustra la famosa definición de Émile Zola, que llama al arte «un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento».

Precisamente porque nos interesa esta definición, tenemos que contrastarla

algo más. El «temperamento» o «personalidad» del artista, sus preferencias selectivas, pueden ser una de las razones de la transformación que el motivo sufre en las manos del artista, pero tiene que haber otras: de hecho, todo lo que ensacamos dentro de la palabra «estilo», el estilo del período y el estilo del artista. Cuando esa transformación se hace notar mucho decimos que el motivo ha sido muy «estilizado», y el corolario de esta observación es que quienes se interesen por el motivo, por la razón que fuere, tienen que aprender a restar el estilo. Esto forma parte de aquel ajuste natural, el cambio en lo que he llamado «disposición mental», que todos ejecutamos con perfecto automatismo cuando miramos ilustraciones antiguas. Sabemos «leer» el tapiz de Bayeux (ilustración 34) sin reflexionar sobre sus incontables «desviaciones de la realidad». Ni por un momento nos inclinamos a creer que los árboles de Hastings parecían palmetas, ni que por entonces el suelo estaba hecho de tiras de tela ornamental. Es un ejemplo extremo, pero destaca el hecho, supremamente importante, de que en cierto modo el término «estilización» tiende a constituir una petición de principio. Sugiere que el artista practicó una actividad especial mediante la cual transformó los árboles, más o menos como al diseñador victoriano se le enseñaba a estudiar la forma de las flores antes de transformarla en esquemas decorativos. Era ésta una práctica que casaba bien con las ideas de la arquitectura victoriana, cuando primero se construían estaciones de ferrocarril y fábricas y luego se las adornaba con detalles de estilo. No era la práctica de épocas anteriores.

La verdadera moraleja de la historia de Richter, después de todo, es que el estilo manda incluso cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza, y que un intento de analizar estos límites a la objetividad puede ser una ayuda para acercarnos al enigma del estilo. Uno de tales límites lo conocemos ya por el capítulo precedente; y lo indica en el relato de Richter el contraste entre el pincel tosco y el lápiz fino. Está claro que el artista no puede plasmar más que lo que su herramienta y su medio son capaces de representar. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de los que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará pues los aspectos que pueden expresarse mediante líneas: como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas.

La cuestión de por qué el estilo tiene que imponer limitaciones parecidas no es tan fácil de contestar, y menos cuando no sabemos si las intenciones del

artista eran las mismas de Richter y sus amigos.

Los historiadores del arte han explorado las regiones donde Cézanne y Van Gogh plantaron los caballetes, y han fotografiado sus motivos (ilustraciones 35 y 36). Tales comparaciones guardarán siempre su fascinación, ya que casi nos permiten mirar por encima del hombro del artista, ¿y quién no desea gozar de este privilegio? Pero por muy instructivas que puedan ser tales confrontaciones cuando se las maneja con cautela, debemos claramente precavernos contra la falacia de la «estilización». ¿Habríamos de creer que la fotografía representa la «verdad objetiva» mientras que el cuadro registra la visión subjetiva del artista, el modo en que transformó «lo que veía»? ¿Podemos comparar aquí «la imagen en la retina» con «la imagen en la mente»? Tales especulaciones llevan fatalmente a un cúmulo de asertos indemostrables. Tomemos la imagen en la retina del artista. Esto parece muy científico, pero la verdad es que nunca hubo tal imagen única que pudiéramos aislar para compararla con la fotografía o con el cuadro. Hubo una infinita sucesión de innumerables imágenes mientras el pintor examinaba el paisaje ante él, y esas imágenes enviaron una compleja estructura de impulsos por los nervios ópticos a su cerebro.

El propio artista no sabía nada de todo aquello que estaba ocurriendo, y nosotros sabemos menos. Hasta qué punto la imagen que se formó en su cerebro correspondía a la fotografía o se desviaba de ésta, es pregunta todavía menos provechosa. Lo que sabemos es que aquellos artistas se enfrentaron con la naturaleza buscando material para un cuadro, y que su sabiduría artística les llevó a organizar los elementos del paisaje en obras de arte de maravillosa complejidad, que respecto al registro de un agrimensor guardan la misma relación que un poema respecto a un atestado policial.

¿Significa esto, entonces, que nos hemos metido en una búsqueda inútil? ¿Que la verdad artística difiere de la verdad prosaica a tal punto y en tal grado que nunca se debe plantear la cuestión de la objetividad? No lo creo. Sólo que tenemos que ser algo más cautos al formular la cuestión.

II

La *National Gallery* de Washington posee un cuadro de paisaje ejecutado por un artista del siglo XIX que parece casi hecho para arrojar claridad sobre la cuestión.

Se trata de una agradable pintura de George Inness, *El valle de Lackawanna*

(ilustración 37); sabemos por el hijo del artista que el cuadro fue encargado en 1855, para anuncio de un ferrocarril. Entonces no había más que una vía entrando en el depósito de locomotoras, «pero el presidente de la compañía se empeñó en que había que pintar cuatro o cinco, descargando su conciencia con la afirmación de que el ferrocarril las tendría un día». Inness protestó, y podemos ver que si finalmente cedió por mor de su familia, púdicamente escondió el lugar de las inexistentes líneas detrás de unos penachos de humo. Para él aquella zona era una mentira, y no había modo de eliminarla con explicaciones estéticas sobre imágenes mentales o verdades superiores.

Pero, hablando con propiedad, la mentira no estaba en el cuadro. Estaba en el anuncio, si afirmaba por escrito o implícitamente que el cuadro proporcionaba información exacta sobre lo que ofrecían las estaciones del ferrocarril. En un contexto diferente, la misma imagen habría podido ilustrar un aserto verdadero: por ejemplo, si el presidente lo hubiera exhibido ante una junta de accionistas para hacer visibles ciertas mejoras que deseaba realizar. En tal caso, incluso, las inexistentes líneas pintadas por Inness habrían podido proporcionar a un ingeniero alguna idea sobre el lugar en que emplazarlas. Habría servido como esbozo o plano.

Los lógicos nos dicen (y no son gente fácil de desmentir) que los términos «verdadero» y «falso» no se pueden aplicar más que a enunciados, proposiciones. E invente lo que invente la jerga de los críticos, una pintura no es nunca un enunciado en este sentido del término. No puede ser verdadero o falso, así como una proposición no puede ser azul o verde. Mucha confusión se ha producido en la estética por el olvido de este simple hecho. Es una confusión comprensible porque en nuestra cultura los cuadros suelen llevar un título, y los títulos, o las etiquetas, pueden entenderse como enunciados abreviados. Cuando se dice que «la cámara no puede mentir», tal confusión se hace flagrante. En tiempos de guerra, la propaganda ha usado a menudo fotografias falsamente rotuladas, para acusar o exculpar a uno de los bandos combatientes. Incluso en ilustraciones científicas, es la leyenda lo que determina la verdad de la imagen. En un célebre caso del siglo pasado, el embrión de un cerdo, rotulado como embrión humano para demostrar cierta teoría de la evolución, causó el derrumbe de una gran reputación. Sin necesidad de reflexionar mucho, todos somos capaces de ampliar en forma de proposiciones las lacónicas leyendas que encontramos en museos o libros. Cuando leemos el nombre de «Ludwig Richter» debajo de un cuadro de paisaje, sabemos que se nos informa así de que él lo pintó,

y podemos ponernos a discutir si la información es cierta o falsa. Al leer *Tívoli*, deducimos que hay que tomar la imagen por una representación de aquel lugar, y podemos también estar o no de acuerdo con la leyenda. Si estamos de acuerdo y cómo lo estamos, en tal caso, dependerá en gran medida de lo que deseemos saber sobre el objeto representado. El tapiz de Bayeux, por ejemplo, nos dice que hubo una batalla en Hastings. No nos dice a qué «se parecía» Hastings.

Pero el historiador sabe que la información que se esperaba que proporcionaran las imágenes difería mucho en épocas diferentes. No sólo en tiempos pasados las imágenes eran escasas, sino que lo eran también las posibilidades de controlar sus títulos. ¿Cuántas personas vieron jamás a su soberano en carne y hueso y lo bastante cerca como para apreciar un parecido? ¿Cuántas viajaron lo suficiente como para distinguir una ciudad de otra? No es de extrañar, entonces, que las imágenes de personas y lugares cambiaran de título con un soberbio desdén por la verdad. El grabado que se vendía en el mercado como retrato de un rey era alterado para representar al sucesor o al enemigo.

Se encuentra un ejemplo famoso de esta indiferencia hacia las leyendas verídicas en una de las más ambiciosas empresas editoriales de los primeros tiempos de la imprenta: la llamada *Crónica de Nuremberg*, de Hartmann Schedel, con grabados en madera de Wolgemut, el maestro de Durero. ¡Qué oportunidad debería este libro dar al historiador para que viera cómo era el mundo en tiempos de Colón! Pero a medida que volvemos las páginas de aquel gran infolio, nos encontramos con que el mismo grabado de una ciudad medieval reaparece con diferentes leyendas, figurando Damasco, Ferrara, Milán y Mantua (ilustraciones 38 y 39). A no ser que estemos dispuestos a creer que aquellas ciudades eran tan indiscernibles una de otra como puedan serlo hoy día sus suburbios, tenemos que concluir que ni al editor ni al público le importaban un bledo que las leyendas dijeran la verdad. Todo lo que se esperaba que hicieran es convencer al lector de que aquellos nombres eran de ciudades.

Esos criterios variables de ilustración y documentación interesan al historiador precisamente porque puede verificar serenamente la información proporcionada por imagen y leyenda sin verse prematuramente envuelto en problemas de estética. Cuando lo debatido es la información proporcionada por la imagen, la comparación con la fotografía correctamente rotulada debe tener un valor evidente. Tres imágenes topográficas, que representan varias

aproximaciones a la postal perfecta, pueden bastar como ejemplo de los resultados de tales análisis.

La primera (ilustración 40) muestra una vista de Roma extraída de una hoja de noticias alemana del siglo XVI, informando de una inundación catastrófica cuando el Tíber se salió de madre. ¿En qué lugar de Roma pudo el artista ver semejante estructura de madera, un castillo con paredes blancas y negras, y una cubierta puntiaguda como se las encuentra en Nuremberg? ¿Es también eso una vista de una ciudad alemana, con una leyenda engañosa? Por extraño que parezca, no lo es. El artista, fuera quien fuese, tuvo que hacer cierto esfuerzo por retratar el escenario, ya que esa curiosa edificación resulta ser el Castel Sant'Angelo de Roma, que guarda el puente sobre el Tíber. La comparación con una fotografia (ilustración 42) muestra que el grabado incorpora un número no escaso de rasgos que pertenecen o pertenecían al castillo: el ángel en la cubierta que le da su nombre, la estructura central redonda, fundada sobre el mausoleo de Adriano, y el recinto con los bastiones que sabemos que estaban allí (ilustración 41).

Tengo cierto cariño por este tosco grabado en madera, porque su misma tosquedad nos permite estudiar el mecanismo de la representación como en una película a cámara lenta. En este caso, no se plantea siquiera la cuestión de si el artista se ha desviado de su motivo con el fin de expresar su temperamento o sus preferencias estéticas. Es dudoso, en realidad, que el diseñador viera nunca Roma. Probablemente adaptó una vista de la ciudad para ilustrar la sensacional noticia. Sabía que el Castel Sant'Angelo era un castillo, y por lo tanto seleccionó, del cajón de sus estereotipos mentales, la imagen tópica adecuada para un castillo: un *Burg* alemán, con su estructura de madera y su tejado puntiagudo. Pero no se limitó a repetir su estereotipo: lo adaptó a la función del momento incorporando determinados rasgos distintivos que sabía que correspondían a aquel particular edificio romano. Con ello proporciona cierta información, más allá de la mera existencia de un castillo junto a un puente.

Una vez que nos hemos fijado en este principio del estereotipo adaptado, lo encontramos incluso donde parece que menos deberíamos esperarlo: en el lenguaje de las ilustraciones del natural, que parecen mucho más flexibles y por consiguiente plausibles.

El ejemplo del siglo XVII, extraído de las vistas de París por el conocido y diestro artista topógrafo Matthäus Merian, representa Notre Dame y da, a

primera vista, una versión perfectamente convincente de esta famosa iglesia (ilustración 43). La comparación con el edificio real (ilustración 44), sin embargo, demuestra que Merian procedió exactamente del mismo modo que el anónimo grabador alemán. Como hijo que era del siglo XVII, su concepción de una iglesia era la de un majestuoso edificio simétrico con grandes ventanales redondeados, y así dibuja Notre Dame. Coloca la nave transversal en el centro, con cuatro grandes ventanas redondeadas a cada lado, mientras que la realidad muestra agudas ventanas góticas al oeste y seis en el coro. Una vez más, el retrato significa para Merian la adaptación o ajuste de su fórmula o esquema para iglesias a un edificio en particular mediante la adición de unos cuantos rasgos distintivos, bastantes como para hacerlo reconocible e incluso aceptable para quienes no buscan información arquitectónica. Si ocurriera que éste fuera el único documento conservado para decirnos cómo era la catedral de París, andaríamos bastante descaminados.

Un último ejemplo en esta serie: una litografia del siglo XIX (ilustración 45), de la catedral de Chartres, hecha en el mejor momento del arte topográfico inglés. Aquí, por fin, parece que podríamos esperar un registro visual fiel. En comparación con los ejemplos anteriores, el artista realmente da una buena cantidad de información exacta sobre el famoso edificio. Pero al cabo resulta que tampoco él logra escapar de las limitaciones que su época y sus intereses le imponen. Es un romántico para quien las catedrales francesas son la flor suprema de los siglos góticos, de los tiempos de la verdadera fe. Y por tanto concibe a Chartres como una estructura gótica con ojivas, y no consigna los ventanales románicos redondeados de la fachada oeste, para los que no hay lugar en su universo de formas (ilustración 46).

No quisiera que se me entendiera mal. Con estos ejemplos no pretendo demostrar que toda representación tiene que ser inexacta, ni que todos los documentos visuales anteriores a la invención de la fotografía nos engañan necesariamente. Está claro que si hubiéramos señalado al artista su error, podría haber modificado su dibujo y redondeado los ventanales. Mi tesis es más bien que lograr tal coincidencia siempre será un proceso gradual, paso tras paso; el tiempo que ocupe y lo dificil que resulte dependerá de la elección del esquema inicial que hay que adaptar a la función de servir como retrato. Creo que, a este respecto, los humildes documentos aducidos nos enseñan en efecto mucho sobre el proceder de todo artista que desea consignar con fidelidad una forma individual. No parte de su impresión visual, sino de su idea o concepto: el anónimo artista alemán, de su

concepto de un castillo que adapta lo mejor que puede a aquel castillo en concreto; Merian, de su idea de una iglesia; y el litógrafo, de su esterotipo de una catedral. La información visual específica, los rasgos distintivos de que hablaba, se apuntan, por así decir, en un impreso o formulario preexistentes. Y, como tan a menudo ocurre con los formularios, si no prevén ciertas especies de información que a nosotros nos parecen esenciales, tanto peor para la información.

Por cierto que la comparación entre los formularios administrativos y los estereotipos del artista no es ocurrencia mía. En la jerga técnica medieval, un mismo término designaba ambas cosas, el *simile* o esquema, que se aplica a los incidentes individuales tanto en derecho como en las artes pictóricas.

Y exactamente como el abogado, o el estadístico, podría argumentar que nunca lograría aprehender el caso individual sin alguna especie de marco proporcionado por sus previsiones o formularios, también el artista podría decir que no lleva a ninguna parte mirar un motivo a menos que uno sepa cómo clasificarlo y apresarlo en la red de una forma esquemática. Ésta, por lo menos, es la conclusión a la que han llegado psicólogos que no sabían nada de nuestra serie histórica, pero que se pusieron a investigar el procedimiento adoptado por cualquiera cuando copia una «figura sin sentido», una mancha de tinta, por ejemplo, o una zona irregular de color. En conjunto, parece que el procedimiento es siempre el mismo. El dibujante empieza probando a clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema familiar: dirá, por ejemplo, que es triangular o que parece un pez. Escogido el esquema que encaje aproximadamente con la forma, pasará a ajustarlo, notando por ejemplo que el triángulo es romo en lo alto, o que el pez termina en una coleta. El acto de copiar, según enseñan tales experimentos, avanza siguiendo un ritmo de esquema y corrección. El esquema no es producto de un proceso de «abstracción», de una tendencia a «simplificar»; representa la primera y amplia categoría aproximada que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir.

III

Otra cuestión importante resulta de estos estudios psicológicos sobre el hecho de copiar: que es peligroso confundir la manera en que se dibuja una cosa con la manera en que se la ve. «La reproducción de las más simples figuras -escribe el profesor Zangwill- constituye un proceso que no tiene

nada de simple. Típicamente, el proceso presenta un carácter esencialmente constructivo o reconstructivo, y en los sujetos estudiados, la reproducción pasaba preeminentemente por la mediación de fórmulas verbales y geométricas.»

47. Figura de un test, «ancla»

Si una figura es proyectada en una pantalla durante un breve momento, no podremos recordarla sin alguna clasificación adecuada. La etiqueta que le pongamos influirá sobre la elección de un esquema. Si tenemos la suerte de acertar con una buena descripción, tendremos más éxito a la hora de reconstruirla. En una famosa investigación hecha por E C. Bartlett, los sujetos tenían que dibujar de memoria tal «figura sin sentido» (ilustración 47). Unos dijeron que era una piqueta y por consiguiente la dibujaron con alas puntiagudas. Otros la tomaron por un ancla y consiguientemene exageraron el tamaño del anillo. Sólo una persona reprodujo la forma correctamente. Era un estudiante que había bautizado la forma como «hacha de combate prehistórica». Tal vez había sido adiestrado para clasificar ese tipo de objetos, y por tanto fue capaz de retratar la figura que por casualidad correspondía con un esquema al que estaba acostumbrado.

Cuando falta tal categoría preexistente, la deformación se pone en marcha. Sus efectos se hacen especialmente divertidos cuando los psicólogos imitan el juego de salón llamado «sacar consecuencias». Así, E C. Bartlett hizo copiar y recopiar un jeroglífico egipcio hasta que éste, gradualmente, tomó la forma y la fórmula usuales para un gato (ilustración 48).

Para el historiador del arte, estos experimentos tienen interés porque le ayudan a clarificar ciertos fenómenos fundamentales. El estudioso del arte medieval, por ejemplo, se encuentra constantemente enfrentado con el problema de la tradición a través de la copia. Así, las copias de monedas

clásicas hechas por las tribus celtas y teutonas se han puesto últimamente de moda como testimonios de la «voluntad de forma» bárbara (ilustración 49). Se da por sentado que aquellas tribus rechazaron la belleza clásica en favor del ornamento abstracto. Es posible que realmente no fueran partidarias de las formas naturalistas, pero para afirmarlo necesitaríamos otras pruebas. El hecho de que, a medida que era copiada y recopiada, la imagen se iba asimilando a los esquemas de los artesanos bárbaros, ejemplifica la misma tendencia por la que el grabado alemán transformó el Castel Sant'Angelo en un *Burg* de madera. La «voluntad de forma» es más bien una «voluntad de hacer conforme», la asimilación de cualquier forma nueva a los esquemas y diseños que un artista ha aprendido a manejar.

Los escribas nortumbrianos tenían una habilidad maravillosa para el entrelazado de figuras y la formación de letras. Confrontados con la tarea de copiar la imagen de un hombre, el símbolo de san Mateo, procedente de una tradición muy distinta, se contentaron con construir a partir de aquellas unidades que tan bien sabían manipular. La solución en los famosos *Evangelios de Echternach* (ilustración 50) es tan ingeniosa que no podemos menos que admirarla. Es creativa, no porque difiera del presunto prototipo -también el gato de Bartlett difiere de la lechuza-, sino porque se enfrenta con el desafío de lo desacostumbrado y lo resuelve de modo sorprendente y logrado. El artista maneja las formas de letras del mismo modo que maneja su medio natural, creando a partir de ellas, con completo aplomo, la imagen simbólica de un hombre.

¿Pero acaso obró de modo muy distinto el diseñador del tapiz de Bayeux (ilustración 34)? Estaba evidentemente adiestrado en los complejos entrelazados del ornamento del siglo XI, y ajustó tales formas, en la medida en que lo creyó necesario, para significar árboles. Dentro de aquel universo de formas, su proceder fue a la vez ingenioso y consecuente.

¿Pudo obrar de otro modo? ¿Pudo insertar versiones naturalistas de hayas o abetos si se lo hubiera propuesto? Al estudioso del arte se le aconseja generalmente que no haga esta pregunta. Se da por sentado que su obligación es buscar las explicaciones de los estilos en la voluntad del artista y no en su habilidad. Por otra parte, al historiador no le sirven de gran cosa las especulaciones sobre lo que «podría haber ocurrido». Pero esta negativa a preguntarnos qué grado de libertad tienen los artistas para modificar y cambiar su lenguaje, ¿no será una de las razones por la que hemos adelantado tan poco en la explicación del estilo?

En el estudio del arte, no menos que en el estudio del hombre, frecuentemente el mejor modo de revelar los misterios del éxito es la investigación de los fracasos. Sólo una patología de la representación nos permitirá ver los mecanismos que permitieron que los maestros manejasen su instrumento con tanta seguridad.

No sólo tenemos que sorprender al artista cuando se enfrenta con una tarea desusada que no le resulta fácil ajustar a sus capacidades; necesitamos saber también si su finalidad era realmente retratar. Dadas estas condiciones, podemos prescindir de la comparación entre fotografía y representación que fue nuestro punto de partida. Ya que, al fin y al cabo, la naturaleza es lo bastante uniforme como para permitirnos juzgar el valor de la información de una pintura incluso cuando no hemos visto nunca el ejemplar retratado. Los comienzos de un reportaje ilustrado, por consiguiente, proporcionan otro caso de prueba en el que no tenemos que albergar dudas sobre la voluntad, y podemos entonces concentrarnos en la habilidad.

IV

Tal vez el ejemplo más antiguo de este orden se remonte a más de 3.000 años atrás, a los comienzos del Imperio Nuevo en Egipto, cuando el faraón Tutmosis induyó en su crónica pictórica de la campaña de Siria un registro de plantas que había portado a Egipto (ilustración 51). La inscripción, aunque algo mutilada, nos dice que el faraón afirma que esas representaciones son «la verdad». Sin embargo, a los botánicos les resulta difícil ponerse de acuerdo acerca de qué plantas pueden ser las allí reproducidas. Las formas esquemáticas no son lo bastante diferenciadas como para permitir una identificación segura.

Un ejemplo todavía más famoso proviene del período cumbre del arte medieval, de la obra de planos y dibujos del maestro de obras gótico Villard de Honnecourt, que tanto nos enseña sobre la práctica y la mentalidad de los hombres que crearon las catedrales francesas. Entre los muchos dibujos arquitectónicos, religiosos y simbólicos, de impresionante habilidad y belleza, que se encuentran en esa obra, hay un dibujo curiosamente rígido de un león, visto defrente (ilustración 52). A nosotros nos parece algo así como una imagen ornamental o heráldica, pero la inscripción de Villard nos dice que él la miraba a una luz distinta: «*Et saves bien qu'il fu contrefais al vif*» [Sabed que lo dibujé del natural]. Estas palabras, evidentemente, tenían para Villard un sentido muy distinto del que tienen para nosotros. Sólo puede

haber significado que dibujó su esquema en presencia de un león real. A qué cantidad de su observación visual dio entrada en su fórmula es asunto muy distinto.

Una vez más, las hojas de aleluyas y noticias del arte popular nos muestran en qué medida esta actitud sobrevivió al Renacimiento. El texto que acornpaña a un grabado en madera alemán del siglo XVI nos informa que allí vemos la «exacta contrafigura» de una especie de langosta que invadió Europa en amenazadores enjambres (ilustración 53). Pero sería imprudente el zoólogo que infiriera de tal descripción que existía entonces una especie de criaturas enteramente distintas de todas las registradas después. El artista usó también un esquema familiar, compuesto de animales que había aprendido a retratar, así como la fórmula tradicional para las langostas, que conocía por un *Apocalipsis* en el que se ilustraba la plaga de langostas. Tal vez el hecho de que en alemán a la langosta se la llama *Heupferd* (caballo del heno) le incitó a adoptar un esquema de caballo para representar el salto del insecto.

La creación de un nombre así y la creación de la imagen tienen, de hecho, mucho en común. Ambos actúan clasificando lo desacostumbrado a partir de lo usual, o, más exactamente, por permanecer en la esfera zoológica, creando una subespecie. Puesto que la langosta es una especie de caballo, tiene que compartir algunos de sus rasgos distintivos.

La leyenda de una estampa romana de 1601 (ilustración 54) es tan explícita como la del grabado alemán. Pretende que el grabado representa una ballena gigante que aquel año el mar arrojó a la ribera cerca de Ancona y que «fue dibujada exactamente del natural» («*Ritratto qui dal naturale appunto*»). La pretensión sería más creíble si no existiera un grabado anterior que registra una «primicia» similar en la costa holandesa, en 1598 (ilustración 55). Pero, en fin, los artistas holandeses de finales del siglo XVI, aquellos maestros del realismo, ¿debieron de ser capaces de retratar una ballena? No del todo, al parecer, porque la criatura da la sospechosa impresión de poseer orejas, y las más altas autoridades me certifican que no existen ballenas con orejas. El dibujante tomó probablemente una de las aletas de la ballena por una oreja, y por consiguiente la acercó demasiado al ojo. También él se dejó desviar por un esquema familiar, el esquema de la típica cabeza. Dibujar una visión desusada presenta dificultades mayores de lo que acostumbra a creerse. Y ésta, supongo, fue la razón por la que el italiano prefirió copiar su ballena de otro grabado. No tenemos por qué poner en duda la parte de la

leyenda que comunica las noticias de Ancona, pero en cuanto a «copiar del natural» otra vez, no merecía la pena.

A este respecto, el sino de las criaturas exóticas en los libros ilustrados de los últimos siglos anteriores a la fotografía es tan instructivo como divertido. Cuando Durero publicó su famoso grabado en madera de un rinoceronte (ilustración 56), tenía que fiarse de informes de segunda mano que completó con su imaginación, influida, indudablemente, por lo que sabía de la más célebre de las bestias exóticas, el dragón con su cuerpo acorazado. Y sin embargo se ha demostrado que esa criatura mitad inventada sirvió de modelo para todas las imágenes del rinoceronte, incluso en libros de historia natural, hasta el siglo XVIII. Cuando, en 1790, James Bruce publicó un dibujo del animal (ilustración 57) en *Travels to Discover the Source of the Nile*, mostró con arrogancia que lo sabía muy bien:

«El animal representado en este dibujo es natural de Cherkin, cerca de Ras el Fil [...] siendo el primer dibujo de un rinoceronte de dos cuernos que jamás se haya presentado al público. La primera figura del rinoceronte asiático, la especie con un solo cuerno, la pintó Alberto Durero, del natural. [...] Estaba asombrosamente mal ejecutada en todas sus partes, y fue origen de todas las monstruosas formas bajo las cuales se ha pintado a aquel animal, desde entonces. [...] Varios filósofos modernos lo han corregido en nuestros días; Mr. Parsons, Mr. Edwards y el conde de Buffon han dado buenas imágenes del natural; cierto que tienen algunos defectos, debidos sobre todo a los prejuicios preconcebidos y a la falta de atención. [...] Éste [...] es el primero con dos cuernos publicado, está dibujado del natural, y es africano.»

Si hiciera falta una prueba de que la diferencia entre el dibujante medieval y su sucesor del siglo XVIII es sólo de grado, aquí se la podría encontrar. Porque la ilustración, presentada con tanto alarde, no está ni mucho menos libre de «prejuicios preconcebidos» ni del obsesivo recuerdo del grabado de Durero. No sabemos exactamente qué especie de rinoceronte vio el artista en Ras el Fil, y es pues posible que no sea del todo equitativa la comparación de su dibujo con una fotografía tomada en África (ilustración 58). Pero me dicen que ninguna especie conocida por los zoólogos corresponde al grabado que se pretende tomado *al vif*.

La historia se repite siempre que un ejemplar raro se introduce en Europa. Incluso para los elefantes que pueblan las pinturas de los siglos XVI y XVII

se ha podido demostrar que derivan de unos poquísimos arquetipos y que todos incorporan curiosos rasgos, a pesar de que la información sobre los elefantes no era muy difícil de obtener.

Estos ejemplos representan, bajo una lente de aumento un poco grotesca, una tendencia con la que el estudioso del arte ha aprendido a contar. Lo familiar seguirá siendo siempre el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar; una representación existente fascinará siempre al artista, por mucho que se esfuerce en registrar la verdad. Así, los críticos antiguos observaron que varios famosos artistas de la antigüedad cometieron un extraño error al representar caballos: los representaron con pestañas en el párpado inferior, rasgo que pertenece al ojo humano pero no al del caballo. Un oftalmólogo alemán, habiendo estudiado los ojos de los retratos de Durero, que al lego le parecen triunfos de minuciosa exactitud, observa errores semejantes. Al parecer, ni siquiera Durero sabía «cómo son» los ojos.

Esto no debería causarnos sorpresa, porque se ha demostrado que el más grande de todos los exploradores visuales, el propio Leonardo, cometió errores en sus dibujos anatómicos. Al parecer, dibujó partes del corazón humano coherentes con las descripciones de Galeno pero que él no pudo haber visto nunca.

59. Músculos del cuello

El estudio de la patología aspira a acrecentar nuestro conocimiento de la salud: el auge de los esquemas no impidió la aparición de un arte de la ilustración científica que a veces logra concentrar en la imagen incluso más información visual correcta de lo que daría una fotografía. Pero los mapas diagramáticos de los músculos en nuestras anatomías ilustradas (ilustración 59) no son «transcripciones» de cosas vistas, sino obra de observadores diestros que construyeron una figura de un ejemplar que años de paciente estudio les habían revelado.

Ahora bien, en esta esfera de la ilustración científica es evidentemente sensato decir que los artistas de Tutmosis o el propio Villard no hubieran logrado lo que el ilustrador moderno es capaz de hacer. Les faltaban los esquemas adecuados, su punto de partida estaba demasiado lejos del modelo

natural, y su estilo era demasiado rígido como para permitir un reajuste suficientemente flexible. Porque lo que ciertamente se deduce de un estudio del retrato en el arte es en todo caso esto: no se puede crear una imagen fiel a partir de la nada. Uno tiene que haber aprendido el artilugio, aunque sólo sea de otras pinturas vistas.

V

En nuestra cultura, en la que las imágenes se dan con tanta profusión, es difícil demostrar este hecho básico. En las escuelas de arte se encuentran estudiantes recién ingresados con tanta facilidad para representar motivos que parecen desmentir la afirmación. Pero quienes han dado clases de arte en otros contextos culturales cuentan cosas muy distintas. James Cheng, que enseñó pintura a un grupo de chinos adiestrados en convenciones diferentes, me contó una vez una excursión con sus alumnos para dibujar un lugar famoso por su belleza, uno de los antiguos portales de Pekín. La tarea propuesta los dejó perplejos. Por fin, un estudiante pidió que se le facilitara una postal del edificio, para tener por lo menos algo que copiar. Son relatos como éste, relatos de rupturas, los que explican por qué el arte tiene una historia y los artistas necesitan un estilo adaptado a una tarea.

No puedo ilustrar aquel incidente revelador. Pero la suerte nos permite estudiar lo que pudiéramos llamar el estadio siguiente: el ajuste del vocabulario tradicional del arte chino a la desusada tarea del retrato topográfico en el sentido occidental. A lo largo de varios decenios, Chiang Yee, un escritor y pintor chino de gran talento y simpatía, nos ha encantado con los contemplativos apuntes de *The Silent Traveller*, colección de libros en los que refiere sus encuentros con escenarios y gentes del campo inglés e irlandés y de otros lugares. Tomo una ilustración (ilustración 60) del volumen sobre el distrito de los Lagos inglés.

Es una vista de Derwentwater. Aquí hemos cruzado la línea que separa la documentación del arte. Chiang Yee evidentemente goza con la adaptación del lenguaje chino a una nueva finalidad; quiere que por una vez veamos el paisaje inglés «con ojos chinos». Pero precisamente por esta razón es tan instructivo comparar su vista con una típica versión «pintoresca» de la época romántica (ilustración 61). Vemos cómo el vocabulario relativamente rígido de la tradición china opera como una pantalla selectiva que sólo admite los rasgos para los que dispone de esquemas. El artista será atraído por motivos que pueden verterse a su idioma. Mientras mira el paisaje, las

visiones que pueden ajustarse con éxito a los esquemas que ha aprendido a manejar saltarán y se convertirán en centros de atracción. El estilo, como el medio, crea una «disposición mental» por la cual el artista busca, en el escenario que le rodea, ciertos aspectos que sabe traducir. La pintura es una actividad, y por consiguiente el artista tenderá a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve.

Esta interacción entre estilo y preferencia es lo que Nietzsche condensó en su mordaz comentario sobre las pretensiones del realismo:

> «¡Fielmente y toda la naturaleza!»...
> así es como el pintor comienza:
> ¿cuándo estaría en el cuadro la naturaleza *acabada*?
> La pieza más pequeña del mundo es inacabable...
> Al fin pinta sólo lo que a él le agrada.
> Y ¿qué es lo que le agrada? Lo que es capaz de pintar.

En esta observación hay algo más que un frío memento de las limitaciones de los medios artísticos. Percibimos un atisbo de las razones por las que estas limitaciones no interferirán nunca en el dominio del propio arte. El arte presupone maestría, y cuanto mayor sea el artista, con tanta más instintiva seguridad evitará una tarea en la que su maestría no le serviría. El lego puede preguntarse si Giotto hubiera sabido pintar una vista de Fiésole al sol, pero el historiador sospechará que, de no tener los medios, no lo habría deseado, o, mejor, no habría podido desearlo. Nos agrada suponer que, de un modo u otro, donde está la voluntad tiene que encontrarse la manera, pero en cosas de arte la máxima debería decir que sólo cuando se tiene la manera se tiene la voluntad. El individuo puede enriquecer los métodos que su cultura le ofrece, pero difícilmente puede desear una cosa de la que nunca se ha enterado que fuera posible.

El hecho de que los artistas tienden a buscar motivos para los cuales su estilo y su adiestramiento les han equipado explica por qué el problema de la habilidad representativa se ofrece de modo distinto ante el historiador del arte y el historiador de la información visual. A uno le conciernen los éxitos, al otro deben interesarle también los fracasos. Pero estos fracasos sugieren que a veces somos algo temerarios al presuponer que la habilidad del arte para retratar el mundo visible se desarrolló, por así decir, en un avance

frontal uniforme. Sabemos que en arte ha habido especialistas: Claude Lorrain, el maestro del paisaje cuyos cuadros de figuras eran malos; Frans Hals, que apenas pintó otra cosa que retratos. ¿No puede la habilidad, tanto como la voluntad, haber dictado este tipo de preferencias? ¿No es acaso selectivo todo naturalismo en el arte del pasado?

Un experimento, que tiene algo de profano y tosco, tiende a sugerir que lo es. Tomemos la primera revista que nos venga a las manos, en la que haya instantáneas de multitudes y de escenas de calle, y paseemos con ella por cualquier galería de arte buscando cuántos gestos y tipos que se dan en la vida real encuentran alguna correspondencia en antiguos cuadros. Incluso las pinturas de género de los holandeses, que parecen reflejar la vida en todo su bullicio y variedad, se verá que fueron hechas a partir de un número limitado de tipos y de gestos, tal como el aparente realismo de la novela picaresca o el de la comedia de la Restauración inglesa sigue aplicando y modificando figuras arquetípicas que aparecen siglos atrás. No existe un naturalismo neutral. El artista, no menos que el escritor, necesita un vocabulario antes de poder aventurarse a una «copia» de la realidad.

VI

Todo apunta a la conclusión de que la locución «el lenguaje del arte» es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas. Tal conclusión tiende a chocar con la distinción tradicional, a menudo debatida en el siglo XVIII, entre las palabras del habla que son signos convencionales y la pintura que usa signos «naturales» para «insinuar» la realidad. Es una distinción plausible, pero ha originado ciertas dificultades. Si damos por supuesto, con esta tradición, que los signos naturales pueden simplemente copiarse de la realidad, la historia del arte se convierte en un completo rompecabezas. Desde finales del siglo XIX se ha ido viendo con claridad cada vez mayor que el arte primitivo y el arte de los niños usan un lenguaje de símbolos más que de «signos naturales». Para explicar este hecho se daba por sentado que tenía que haber una peculiar especie de arte basado no en la visión sino en el conocimiento, un arte que opera con «imágenes conceptuales». El niño, se argumentaba, no mira los árboles; se contenta con el esquema «conceptual» de un árbol, que no corresponde a ninguna realidad ya que no incorpora las características de, pongamos, los álamos o las hayas, ni mucho menos de ningún árbol considerado individualmente. Este confiar en la construcción más que en la imitación se

atribuía a la mentalidad peculiar de niños y primitivos, que viven encerrados en un mundo propio.

Pero al fin nos hemos apercibido de que la distinción es irreal. Gustaf Britsch y Rudolf Arnheim han recalcado que no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalistas. Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo más que en el mundo visible en sí, y precisamente porque todo arte es «conceptual», todas las representaciones se reconocen por su estilo.

Sin algún punto de partida, sin algún esquema inicial, nunca lograríamos aprovechar el flujo de la experiencia. Sin categorías, no sabríamos discernir nuestras impresiones. Paradójicamente, ha resultado que importa relativamente poco cuáles sean aquellas categorías primeras. Siempre las podemos reajustar según las necesidades. Y en realidad, si el esquema es vago y flexible, tal vaguedad inicial puede no ser ningún obstáculo sino una ayuda. Un sistema completamente fluido no serviría para su función: no podría registrar hechos ya que no tendría archivadores. Pero importa poco el arreglo inicial que demos al primer sistema de archivo.

El progreso en el aprendizaje, en el ajuste a través de ensayos y errores, puede compararse al juego de las «veinte preguntas», en el que identificamos un objeto por inclusión y exclusión siguiendo cualquier red de clases. El esquema inicial tradicional de «animal, vegetal o mineral» no es ciertamente científico ni muy práctico, pero ordinariamente ya nos resulta bastante útil para enfocar los conceptos sometiéndolos a la prueba correctiva del «sí» o «no». El ejemplo de este juego de sociedad se ha popularizado en los últimos tiempos para ilustrar el proceso de articulación mediante el cual aprendemos a ajustarnos a la infinita complejidad de este mundo. Aunque toscamente, indica el modo en que no sólo los organismos, sino incluso las máquinas puede decirse que «aprenden» mediante el ensayo y el error. Los ingenieros, en su apasionante labor sobre lo que llaman servomecanismos, o sea las máquinas que se ajustan por sí mismas, han reconocido la importancia de cierta especie de «iniciativa» por parte de la máquina. El primer movimiento que haga tal máquina será, y debe ser necesariamente, un movimiento al azar, un disparo en la oscuridad. Siempre que pueda hacerse llegar al interior de la máquina una información sobre éxito o fracaso, sobre puntería o yerro, la máquina evitará progresivamente los gestos equivocados y repetirá los correctos. Uno de los investigadores

que han abierto este campo ha descrito recientemente este ritmo de esquema y corrección en la máquina con una sugerente fórmula verbal: dice que todo aprendizaje es «una estratificación arboriforme de conjeturas sobre el mundo». Lo de arboriforme, podemos suponer, describe aquí la progresiva creación de clases y subclases según se las podría describir en una explicación diagramática de las «veinte preguntas».

Al parecer, nos hemos alejado bastante de la discusión sobre la representación. Pero lo cierto es que es perfectamente posible considerar un retrato como un esquema de una cabeza, modificado por los rasgos distintivos sobre los cuales deseamos comunicar información. La policía estadounidense emplea a veces a dibujantes para ayudar a los testigos a identificar delincuentes. Dibujan tal vez una cara imprecisa, un esquema al azar, y hacen que los testigos guíen su modificación de los rasgos seleccionados contestando meramente «sí» o «no» a varias alteraciones típicas que se les sugiere, hasta que la cara queda suficientemente individualizada como para que sea provechosa una búsqueda en los archivos. Esta descripción del dibujo de retrato mediante un control remoto puede ser excesivamente rudimentaria, pero como parábola tal vez sirva a su fin. Nos recuerda que el punto de partida de una anotación visual no es el conocimiento sino la conjetura condicionada por la costumbre y la tradición.

¿Tenemos que inferir de ello que no existe nada a lo que se pueda llamar parecido objetivo? ¿Que no tiene sentido preguntarse, por ejemplo, si la vista de Derwentwater realizada por Chiang Yee es más o menos correcta que la litografla del siglo XIX en la que se aplicaron a la misma tarea las fórmulas del paisaje clásico? Es ésta una conclusión tentadora, y atractiva para quien enseña a apreciar el arte, ya que obliga al lego a reconocer hasta qué punto lo que llamamos «ver» está condicionado por los hábitos y las expectativas. Tanto más importante resulta, entonces, especificar hasta dónde llevaría este relativismo. Yo creo que se basa en la confusión entre imágenes, palabras y proposiciones que vimos surgir en cuanto que la verdad se imputaba a los cuadros y no a sus leyendas.

Si todo arte es conceptual, la cuestión resulta bastante simple. Porque los conceptos, como las pinturas, no pueden ser verdaderos ni falsos. Sólo pueden ser más o menos útiles para la formación de descripciones. Las palabras de una lengua, así como las fórmulas pictóricas, toman del flujo de los acontecimientos unos pocos signos indicadores que nos permiten orientar a los demás hablantes en ese juego de las «veinte preguntas» en que

estamos metidos. Cuando las necesidades de los usuarios sean semejantes, los signos tenderán a corresponderse. Por lo común podemos encontrar términos equivalentes en inglés, francés, alemán y latín, y de ahí ha arraigado la idea de que los conceptos existen independientemente del lenguaje, como constituyentes de la «realidad». Pero la lengua inglesa planta un signo en la encrucijada entre *clock*, «reloj de pared», y *watch*, «reloj de bolsillo o de pulsera», donde el alemán sólo tiene *Uhr*. La frase del manual de aprendizaje del alemán, *Meine Tante hat eine Uhr*, nos deja en la duda acerca de qué especie de reloj tiene la tía. Cualquiera de las dos traducciones puede ser errónea como descripción de un hecho. Y de paso, en sueco se abre otra encrucijada para distinguir entre tías que son «hermanas del padre», las que son «hermanas de la madre» y las que no son más que las tías corrientes y molientes. Si nos pusiéramos a jugar a nuestro juego en sueco tendríamos que preguntar más para saber toda la verdad sobre el dichoso reloj.

Este sencillo ejemplo destaca el hecho, sobre el que insistió recientemente Benjamin Lee Whorf, de que el lenguaje no pone nombre a cosas o conceptos preexistentes, sino que sirve más bien para articular el mundo de nuestra experiencia. Las imágenes del arte, cabe sospechar, hacen lo mismo. Pero estas diferencias entre estilos o lenguas no tienen por qué ser obstáculo para la obtención de respuestas y descripciones verídicas. Puede encararse el mundo desde diferentes puntos de vista, y sin embargo la información obtenida puede ser la misma.

Desde el punto de vista de la información, ciertamente no es nada dificil discutir la representación. Decir que un dibujo es una vista correcta de Tívoli no significa, naturalmente, que Tívoli es una red de líneas como alambres. Significa que quienes comprendan la notación no extraerán ninguna información falsa del dibujo, tanto si éste da el contorno en unas pocas líneas como si aísla «cada brizna de hierba» según querían hacer Richter y sus amigos. La representación completa pudiera ser la que dé sobre el paisaje tanta información correcta como la que obtendríamos si lo miráramos desde el mismo punto en que se situó el artista.

Los estilos, como las lenguas, difieren por la secuencia de la articulación y por el número de preguntas que le permiten al artista hacer; y la información que nos llega del mundo exterior es tan compleja que ninguna pintura la incorporará jamás en su totalidad. Esto no se debe a la subjetividad de la visión, sino a su riqueza. Cuando el artista tiene que copiar un producto

humano, puede naturalmente producir un facsímil que no se distinga del original. El falsificador de billetes de banco logra perfectamente borrar su personalidad y las limitaciones del estilo de su época.

Pero lo que nos importa es que el retrato correcto, como un mapa útil, sea un producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones. No es una anotación fiel de una experiencia visual, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones.

Ni la subjetividad de la visión ni el peso de las convenciones nos fuerzan a negar que tal modelo puede construirse con cierto grado deseado de exactitud. Lo decisivo aquí es evidentemente el término «deseado». La forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje visual.